


£150 -

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART
Sous la direction de M. Eugène MÜNTZ

LES BRONZES DE LA RENAISSANCE

LES PLAQUETTES

CATALOGUE RAISONNÉ

PRÉCÉDÉ D'UNE INTRODUCTION

PAR

ÉMILE MOLINIER

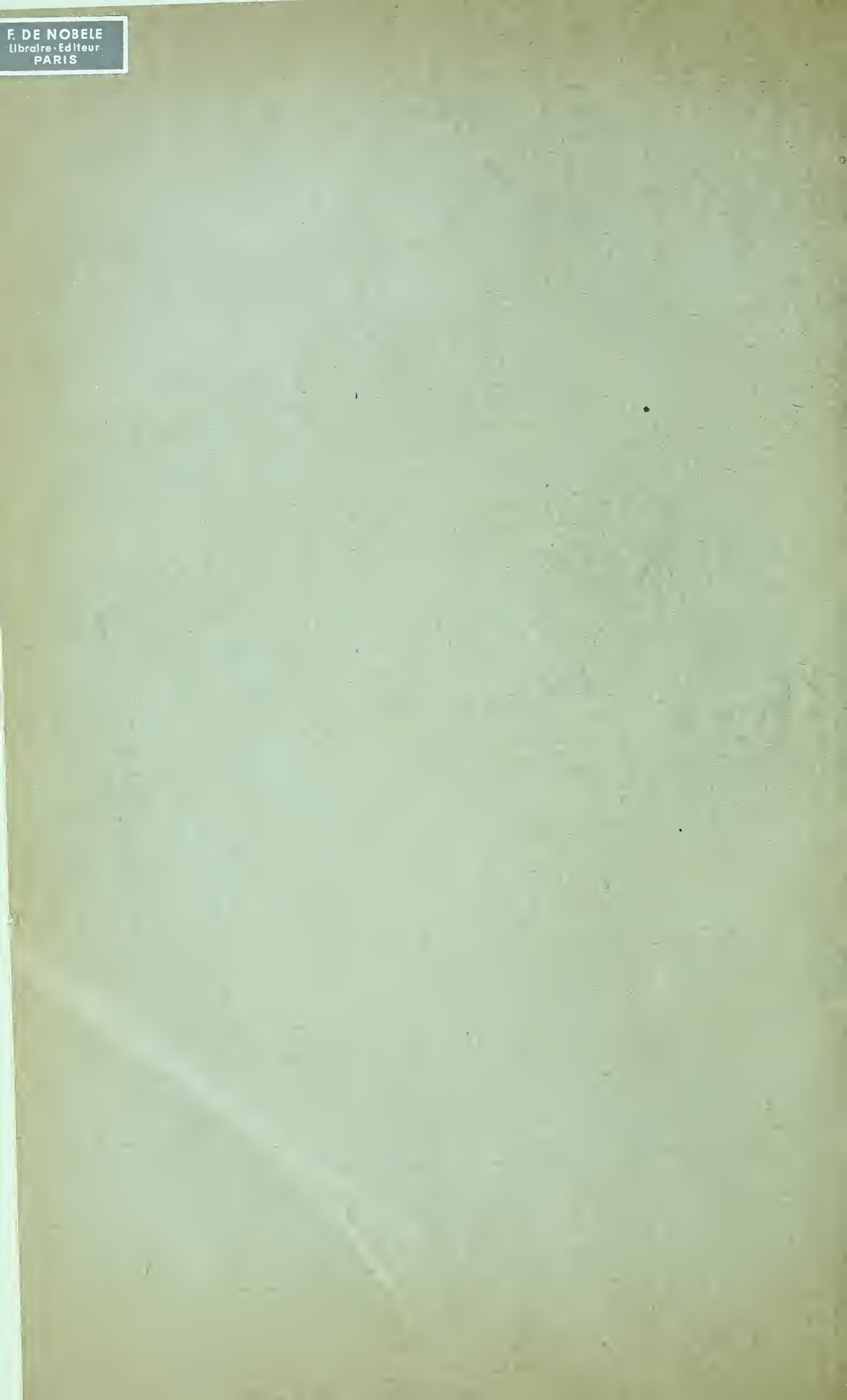
Attaché à la Conservation du Musée du Louvre.

TOME PREMIER

ACCOMPAGNÉ DE 82 GRAVURES

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
JULES ROUAM, ÉDITEUR
29, CITÉ D'ANTIN, 29

1886



BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

LES BRONZES DE LA RENAISSANCE

LES PLAQUETTES

ÉDITION TIRÉE A 500 EXEMPLAIRES



Héliogravure Dujardin

SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON

par

Andrea Briosco dit il Riccio.

(N° 224 du Catalogue)

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART
Sous la direction de M. Eugène MÜNTZ

LES BRONZES DE LA RENAISSANCE

LES PLAQUETTES

CATALOGUE RAISONNÉ

PRÉCÉDÉ D'UNE INTRODUCTION

PAR

ÉMILE MOLINIER

Attaché à la Conservation du Musée du Louvre.

TOME PREMIER

ACCOMPAGNÉ DE 82 GRAVURES

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
JULES ROUAM, ÉDITEUR
29, CITÉ D'ANTIN, 29
1886

A GABRIEL MONOD

L'AUTEUR RECONNAISSANT

INTRODUCTION



E mot *plaquette*, dans le sens qui lui est attribué dans le présent livre, est un néologisme dont l'usage s'est imposé pour désigner toute une série de petits monuments de la Renaissance. Dédaignés des collectionneurs, il y a cinquante ans, à peine regardés il y a vingt ans, ces monuments commencent seulement à fixer l'attention. Leur intérêt, souvent très réel au point de vue artistique, est indiscutable et plus grand qu'on ne pourrait le supposer au premier abord, si l'on se place au point de vue historique et archéologique. Comme l'a dit M. Eugène Müntz[1], l'histoire de la plaquette est un chapitre de « l'histoire de l'influence des petits arts sur les grands ».

Qu'est-ce qu'une *plaquette ?* La définition en a été donnée par un fin connaisseur, le seul érudit qui, à ma connaissance, ait écrit sur ce sujet, l'un des premiers certainement qui, avec le regretté His de la Salle, en ait formé une collection. Sa définition est trop juste pour qu'on essaye d'en donner une nouvelle ; il vaut mieux la transcrire ici :

« On désigne sous le nom de *plaquettes* de petits bas-reliefs de bronze qui nous paraissent avoir eu pour objet

1. *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII,* p. 246.

de conserver le souvenir des ouvrages des meilleurs orfèvres de la Renaissance italienne : baisers de paix, boutons de chape, agrafes de vêtements, enseignes, *imprese* ou *medagliete* que l'on attachait aux bonnets, ornements que l'on attachait aux armures et aux ceinturons ou que l'on clouait sur les harnais des chevaux pour les jours de cérémonie. Enfin, bas-reliefs dont on ornait des coffrets, des salières et des encriers ; toutes choses que l'on exécutait en argent et en or, repoussé et ciselé avec la plus grande délicatesse. On tirait de ces beaux ouvrages des empreintes en soufre ou on les coulait en bronze pour en garder la mémoire et pour servir de modèle et d'exemple [1]. »

Rien n'est plus vrai, dans ses lignes générales, que cette définition. Son seul tort est d'être un peu étroite et de représenter la plaquette comme la simple reproduction d'une œuvre d'orfèvrerie. Sans doute, un grand nombre de plaquettes nous retracent des œuvres délicates d'orfèvrerie et de ciselure dont les originaux ont à jamais disparu dans le creuset du fondeur ; mais ce qu'il ne faut pas oublier, c'est qu'à l'époque de la Renaissance tout orfèvre était sculpteur et que par conséquent toute œuvre d'orfèvrerie de cette époque est avant tout une œuvre de sculpture : peu importe la matière, or, argent, bronze ou plomb, les plaquettes sont avant tout des œuvres de sculpture.

Les plaquettes ont aussi un autre caractère sur lequel on ne saurait trop insister et sur lequel on reviendra plus d'une fois dans ce livre : elles font partie de l'*imagerie* du XVe siècle. A côté de la gravure sur bois ou au burin, qui reproduit et vulgarise les chefs-d'œuvre des maîtres, on peut faire une place, moins importante il est vrai, à la

1. Eug. Piot, *Les Plaquettes de la Renaissance,* dans l'*Art ancien à l'Exposition de 1878,* p. 414.

plaquette. Sans parler des gravures[1] et des nielles[2] que certaines plaquettes reproduisent littéralement, il y a toute une classe de ces bronzes qui n'ont certainement jamais été exécutés en orfèvrerie : tels sont les innombrables tableaux de piété dont on trouvera plus loin la description. D'un art souvent médiocre, bien qu'elles conservent toujours quelque chose du milieu artistique unique qui les a vues naître, ces pièces ne s'élèvent pas plus haut que l'imagerie.

Dans un ordre d'idées plus élevé, la plaquette a rendu d'innombrables services aux artistes du xve siècle ; elle a servi à vulgariser, dans le sens le plus noble du mot, à mettre entre les mains de tous, sculpteurs, peintres ou graveurs, des modèles de l'antiquité, des pièces célèbres dont plus d'un, sans doute, s'est inspiré sans qu'on puisse en conclure qu'il a vu les originaux. Telles sont les nombreuses plaquettes qui reproduisent des pierres gravées antiques. Les collections de moulages ne sont pas une invention moderne[3]; il est certain que les artistes de la Renaissance ont eu à leur disposition de ces collections de modèles; sans cela on ne comprendrait pas comment

1. Les deux exemples les plus frappants que l'on puisse citer de la reproduction des gravures par les plaquettes sont les deux bronzes exécutés d'après la *Déposition* et la *Mise au tombeau* gravées par Mantegna. On verra plus loin que d'autres estampes de Mantegna ont aussi inspiré des plaquettes.

2. Par exemple le nielle signé *De opus Peregrini Ces.*, représentant la *Résurrection du Christ* (Duchesne, *Essai sur les nielles,* n° 122), que j'attribue à Giacomo Francia, et le nielle florentin anonyme représentant *Ariadne dans l'île de Naxos* (Duchesne, n° 243), que reproduit exactement une plaquette signée de Giovanni delle Corniole.

3. On trouve un curieux exemple de cette habitude d'envoyer des moulages afin de permettre de juger de la valeur d'une œuvre d'art dans une lettre de Stazio Gadio à Isabelle, marquise de Mantoue. Il lui décrit une cornaline antique qu'on a voulu lui vendre et dont Caradosso offrait 80 ducats, et lui en envoie l'*imprompto.* D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova,* tome II, n° 99 (Rome, 19 octobre 1511).

certaines œuvres d'art ont été si rapidement connues et imitées dans toute l'Italie.

C'est même probablement à ce besoin de vulgariser que doit son origine l'habitude de fondre des plaquettes de bronze. Après avoir ainsi répandu la connaissance des antiques, on appliqua la même méthode aux productions originales des artistes de la Renaissance. On ne peut du reste s'expliquer autrement le nombre considérable d'épreuves des mêmes sujets que nous possédons aujourd'hui ; la seule intention de garder le souvenir d'œuvres exécutées en métaux précieux ne suffirait pas à expliquer une telle abondance.

S'il était besoin de démontrer la probabilité de ce que j'avance, la preuve en serait facile à faire et par les *éditions* des plaquettes, et par leur reproduction dans la sculpture monumentale.

Je vais dire successivement quelques mots de ces deux points.

Les plaquettes, comme les gravures, ont eu des *éditions* différentes, des *états*, pour employer le terme consacré. Le fait a été remarqué depuis longtemps par les collectionneurs de plaquettes, mais comme ce livre n'est pas écrit pour eux seulement, il est nécessaire d'entrer à ce sujet dans quelques détails.

On sait qu'il n'est pas rare qu'après un premier tirage la planche d'une gravure ait subi des modifications. L'artiste l'a retouchée, soit pour donner plus de vigueur à certains détails, soit même pour modifier en partie la composition de l'estampe. Bien souvent ces changements ne sont pas l'œuvre du premier graveur ; mais si la planche a été copiée par un autre artiste, il est arrivé parfois, que, non content d'être un copiste infidèle, de modifier les détails, de changer les expressions, le second graveur a

même ajouté ou retranché des personnages. C'est sur l'observation de ces différences et de ces changements que l'on s'appuie pour établir la série des *états* d'une planche gravée.

Pareille remarque peut, dans un assez grand nombre de cas, être faite au sujet des plaquettes ; mais il faut toutefois faire observer que tous ces changements paraissent avoir eu pour auteurs les artistes mêmes qui avaient créé l'original ainsi modifié dans la suite. Du moins on ne rencontre que fort peu de plaquettes offrant des *états*, dans lesquels on puisse reconnaître l'intervention d'une main étrangère, soit contemporaine, soit postérieure. Une seule des restrictions que souffre cette règle concerne l'encadrement ou la monture des plaquettes : il n'est pas rare en effet de trouver des plaquettes du xve siècle insérées dans des montures du xvie qui font corps avec la plaquette elle-même et ont été fondues d'un seul jet. De même certaines plaquettes flamandes ou allemandes ont été surmoulées par des artistes italiens et entourées de motifs d'architecture de style complètement italien [1].

Les plaquettes dont les différentes épreuves offrent entre elles des variantes sont excessivement nombreuses, on les trouvera au *Catalogue*. Je me contenterai de citer ici quelques-uns des exemples les plus caractéristiques.

On connaît les célèbres portes de bronze qui ferment le reliquaire des chaînes de saint Pierre conservées dans

1. Un des exemples les plus frappants que l'on puisse citer de cette juxtaposition d'une monture italienne et d'un sujet traité par un artiste flamand est certainement la plaquette flamande représentant *le Christ mort entre la Vierge et saint Jean* et portant en légende ECCE AGNVS DEI. L'exemplaire de la collection Ch. Davillier au Musée du Louvre a une monture italienne. Voyez *Catalogue de la Collection Ch. Davillier,* n°s 181 et 346. Une autre plaquette flamande de la même collection, la *Vierge et l'Enfant Jésus* (n° 175) a aussi une monture italienne.

l'église de Saint-Pierre-aux-Liens, à Rome. Ces portes sont attribuées généralement, mais sans preuves, à Antonio del Pollajuolo; elles paraissent être plutôt l'œuvre d'un sculpteur romain du xve siècle. Sur l'un des battants de la porte on voit *l'Arrestation de saint Pierre;* sur l'autre, *Saint Pierre délivré miraculeusement de prison.* Il existe une édition de ces bas-reliefs de bronze dans laquelle, grâce à des changements assez légers en somme, on a rendu les premiers sujets méconnaissables. Du premier, par la suppression d'un personnage et son remplacement par un autel, on a fait une scène de la vie de saint Paul [1]; dans le second, saint Pierre est devenu une sainte qu'un ange fait sortir de prison [2]. Bien que ces deux bas-reliefs s'éloignent un peu par leurs dimensions des bronzes auxquels le nom de plaquette est communément assigné, on comprendra sans peine que des remaniements de ce genre doivent les faire classer sans hésitation dans cette série [3].

L'œuvre du plus célèbre des fondeurs de plaquettes, de ce Moderno sur l'identité duquel j'essaierai plus loin de jeter un peu de lumière, fourmille de variantes. Plus de la moitié des pièces qui lui sont attribuées nous sont parvenues en différents états. Voici quelques-unes des plus curieuses. *Le Christ mort soutenu par la Vierge*

1. Musée du Louvre, *Sculptures de la Renaissance,* n° 11.

2. Musée de South Kensington, *Bronzes,* nos 474'64.

3. Cette intéressante découverte au sujet du reliquaire de Saint-Pierre-aux-Liens est due à M. L. Courajod qui a publié à ce sujet, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (février 1883) un mémoire étendu auquel je renvoie le lecteur. On y trouvera exposées tout au long les raisons qui militent contre l'attribution de ces œuvres, datées de 1477, à Antonio del Pollajuolo, attribution admise successivement par Perkins, *Historical handbook of italian Sculpture,* p. 114; Burckhardt, *Der Cicerone,* 4e édition revue par W. Bode, p. 358; et E. Müntz, *les Arts à la cour des Papes,* t. III, p. 86 (planches). Pour ma part, je m'associe aux doutes émis par M. L. Courajod au sujet de cette attribution.

et saint Jean[1], plaquette rectangulaire dans laquelle on reconnaît des traces évidentes de l'influence de l'école de Mantegna, nous offre un exemple curieux de variantes par adjonction d'un personnage ; dans un très grand nombre d'exemplaires on voit un petit génie placé à gauche près du Christ. Dans une autre plaquette du même Moderno représentant *David vainqueur de Goliath*[2], on voit à droite un socle surmonté d'une statue et orné d'un bas-relief représentant un cavalier, et, à gauche, un arbre ; dans de nombreux exemplaires, le socle, ses sculptures et l'arbre manquent totalement. On pourrait citer des variantes de nombre d'autres pièces : *Mars victorieux*, *Mars et la Victoire*[3], presque tous *les Travaux d'Hercule*. On en trouvera plus loin l'indication dans l'œuvre de Moderno.

Certaines plaquettes nous offrent des interprétations très différentes d'un original commun. C'est ainsi que nous trouvons dans la série des bronzes attribués authentiquement à Giovanni delle Corniole une pièce dont l'original est sans doute une pierre antique : elle représente *Un jeune chasseur endormi et un bacchant*[4]. La même pierre antique a été copiée par un artiste de la Renaissance, Melioli probablement ; mais au lieu de s'en tenir à une copie pure et simple il a grandi son modèle et y a ajouté des détails qui en rendraient l'origine méconnaissable si on ne possédait pas la plaquette de Giovanni delle Corniole. Bien plus, non content de cette première transformation, l'artiste en a imaginé une seconde plus étrange encore, puisque, dans cette nouvelle variante, le jeune chasseur est métamorphosé en femme[5].

1. Nos 176, 177 et 178 du *Catalogue*.
2. Nos 158 et 159 du *Catalogue*.
3. Nos 186, 187 et 188 du *Catalogue*.
4. No 133 du *Catalogue*.
5. Nos 104 et 105 du *Catalogue*. Cette plaquette, ou du moins la pierre gravée antique qu'elle traduit, a encore inspiré Pastorino dans

Un certain nombre de plaquettes ne sont à proprement parler que des revers de médailles, bien que l'on n'en connaisse pas toujours les autres faces ou *droits*. On ne peut cependant éliminer ces revers d'un catalogue des plaquettes, car de nombreux exemples prouvent qu'ils ont en effet été utilisés comme de véritables plaquettes. A vrai dire, ils ont parfois été profondément modifiés. On peut citer, par exemple, la belle médaille de l'empereur Auguste par Cristoforo di Geremia, dont le revers représentant *Auguste et l'Abondance* a servi à former l'extrémité de coffrets ou d'encriers; dans la plaquette, un trépied antique a été ajouté entre les deux personnages[1].

Des modifications plus importantes encore ont été introduites dans le revers de la médaille de Nicolo Vonica de Trévise par Antonio de Brescia[2], représentant *l'Amour* nu et debout appuyé sur un arbre et tenant en main son arc. Dans la plaquette, *l'Amour* est devenu *Jason vainqueur du dragon* étendu mort à ses pieds. Il existe même une seconde variante de cette plaquette, en hauteur, avec un encadrement orné d'une tête de chérubin.

Les sources auxquelles se sont inspirés les artistes qui ont exécuté des plaquettes sont très diverses. Les médailles constituent une de ces sources, comme on vient de le voir, et il n'y a là rien d'étonnant puisque presque tous les mé-

le revers de la médaille d'Hercule II d'Este. Voyez Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, Este, n° 24; A. Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 194, n° 35.

1. N° 90 du *Catalogue*. M. L. Courajod veut bien me signaler une épreuve en bronze et en creux de cette plaquette, qui a pu servir à mouler des ornements en pâte comme on en voit sur de nombreux coffrets de la Renaissance. Ces coffrets, sur lesquels on rencontre très souvent les mêmes sujets, procèdent de moules en creux, qui parfois ne sont pas sans analogie avec les plaquettes.

2. N° 119 du *Catalogue*. A. Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 103, n° 6. — *Trésor de Numismatique, Médailles italiennes,* t. Ier, pl. 15, n° 3.

dailleurs étaient orfèvres, et par cela même tout désignés pour couler des plaquettes. Mais ce que les artistes ont imité tout d'abord, ce sont les pierres gravées antiques. Les plaquettes reproduisant des pierres gravées sont à l'origine de simples moulages et la plupart de ces plaquettes ont dû être considérées comme des modèles destinés aux sculpteurs, aux orfèvres, et même aux peintres. Leur forme, leur aspect matériel ne permettent pas de leur attribuer une autre destination. Mais bientôt on ne s'est plus borné à ces imitations serviles et pour ainsi dire mécaniques ; on a modifié ces modèles dans certains détails, on y a ajouté des légendes, puis on a fait de toutes pièces de faux antiques. Ces derniers sont tantôt de véritables falsifications, exécutées en bronze, tantôt des surmoulés de pierres gravées à l'époque de la Renaissance à l'imitation des pierres antiques. L'étude complète de ces imitations, que plusieurs auteurs ont déjà esquissée [1], formerait certainement un des chapitres les plus curieux et les plus instructifs de l'histoire de l'art au xve siècle. Mais un nombre relativement restreint de ces imitations en bronze nous est parvenu, et ce n'est pas ici le lieu d'en faire l'histoire approfondie. On trouvera réunis plus loin, sous la rubrique *Imitations de l'antique,* un certain nombre de pièces qui permettent de suivre le développement de cette branche de l'art depuis les moulages des pierres des collections du cardinal Scarampi, de Paul II et des Médicis, jusqu'aux falsifications exécutées par Cavino et les artistes du xvie siècle.

La Renaissance de la glyptique en Italie a été, elle aussi, l'origine d'un très grand nombre de plaquettes. Tous les graveurs en pierres fines ont dû certainement tirer des

1. Voyez à ce sujet, E. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance, passim ;* et une communication de M. L. Courajod à la séance de la Société des Antiquaires de France du 13 janvier 1886.

épreuves des travaux délicats qui sortaient de leurs mains. On peut croire toutefois que bon nombre de ces épreuves étaient simplement en soufre, car on n'en possède que fort peu. Les deux seuls graveurs dont les épreuves nous ont été conservées en abondance sont Valerio Belli et Giovanni Bernardi de Castelbolognese. Ces pièces de bronze ou de plomb sont très nombreuses, mais elles diffèrent des autres plaquettes en ceci qu'elles n'ont été que rarement employées à la fabrication de ces mille petits ustensiles dont les amateurs des XVe et XVIe siècles furent si curieux. Elles ont été véritablement conservées comme des modèles, modèles souvent bien médiocres, comme des souvenirs d'œuvres qui avaient coûté aux artistes de longues années de travail et dont ils ne se séparaient qu'avec peine. On peut cependant admettre que ces dernières plaquettes ont tenu dans la décoration de meubles ou de cabinets la place de pierres dures [1].

C'est dans la même série qu'il faut classer les empreintes de sceaux. Ce sont des œuvres de glyptique, souvent importantes, dont des artistes tels que Lautizio de Pérouse ou Benvenuto Cellini ont voulu garder le souvenir en en tirant quelques épreuves de bronze ou de plomb.

Comme on l'a dit plus haut, un très grand nombre de plaquettes reproduisent des pièces exécutées en or ou en argent. On fabriquait ainsi à bon marché des objets dont les princes seuls pouvaient se procurer les originaux. Telles sont quelques-unes des plaquettes attribuées à Caradosso [2]. Cependant, on ne peut méconnaître que les dimen-

1. Je dois signaler cependant dans la collection de M. Leroux une plaque de bronze ornée de pilastres encadrant deux plaquettes de Valerio Belli. Le tout a été fondu d'un seul jet. On peut supposer que c'est là l'un des côtés d'un coffret ou d'un encrier.

2. Deux ou trois plaquettes que l'on trouvera décrites au *Catalogue,* entre autres une plaquette que j'attribue à Pietro da Milano,

sions, le faire de certaines plaquettes démontrent bien que les artistes et les amateurs du XVe siècle ont connu et aimé la plaquette pour elle-même, abstraction faite de la matière dont elle était faite ou de l'usage auquel on la destinait. Et pour faire ces plaquettes, les sculpteurs se sont servi de tous les modèles qu'ils avaient sous la main, de ceux du moins que la réputation de leurs auteurs recommandait suffisamment pour qu'il leur parût utile ou profitable d'en répandre la connaissance en les exécutant en bronze. C'est ainsi que des nielles de l'artiste connu sous le pseudonyme de Pellegrino da Cesena, et que j'identifie avec Giacomo Francia, ou de Giovanni delle Corniole ont été traduits en plaquettes; que des gravures de Mantegna, *la Descente de croix*, *la Mise au tombeau*, *le Combat de Tritons* ont été copiés presque littéralement. Cette habitude de copier des gravures ou du moins des compositions d'autres maîtres était à ce point passée dans les habitudes, qu'Andrea Briosco lui-même ne s'y est pas soustrait : il n'a pas dédaigné de placer son monogramme sur la copie en bronze d'une gravure exécutée par Mocetto d'après un dessin de Mantegna, *Judith et sa servante;* et d'emprunter à la *Mise au tombeau* du même Mantegna le groupe de la Vierge évanouie au milieu des saintes femmes, pour le placer au premier plan d'une *Mise au tombeau.*

Les plaquettes de ce genre sont pour moi des témoignages irrécusables de la popularité des compositions qu'elles étaient destinées à vulgariser; mais ce sont, en

bien qu'on l'ait donnée jusqu'ici à Caradosso, sont même des épreuves de plaques d'argent ou d'or gravées et ciselées destinées à être recouvertes d'émaux translucides; il s'ensuit que le relief du bronze est très peu accentué. M. H. de Geymüller veut bien me signaler une couverture de livre en argent émaillé reproduisant exactement la plaquette que j'attribue à Pietro da Milano. (Voyez le n° 98 du *Catalogue.*)

somme, des imitations faites avec beaucoup de liberté. On y retrouve toujours un accent personnel et le sculpteur ne s'y montre pas sous l'aspect d'un copiste. Si l'on descend d'un degré, on tombe dans le simple surmoulé, non le surmoulé exécuté pour perpétuer le souvenir d'une œuvre fragile gravée sur le cristal de roche, mais pour multiplier à un grand nombre d'exemplaires des œuvres célèbres ou d'une utilisation facile, en tout cas d'une vente assurée. Tels sont les surmoulés d'ivoires dont la série s'ouvre par des ivoires byzantins ou italiens, pour se fermer par la reproduction des *Triomphes* de Pétrarque, bas-reliefs d'où l'influence de Mantegna n'est peut-être pas absente.

Telles sont en résumé les origines de la fabrication des plaquettes aux xve et xvie siècles; mais il ne faut pas se dissimuler qu'on pourrait trouver des plaquettes beaucoup plus anciennes : les enseignes de pèlerinage sont de véritables plaquettes et le roi Louis XI portait une véritable plaquette à son chapeau. La présente étude, bornée à la Renaissance, ne s'étend en réalité qu'aux objets d'art proprement dits et on a dû laisser de côté tout ce qui ne pouvait présenter qu'un intérêt purement historique, comme les enseignes de pèlerinage ou de confrérie.

Une étude sur les plaquettes ne serait pas complète si l'on n'y indiquait, au moins sommairement, les principaux usages auxquels on les a destinées. On trouvera maintes fois, au cours du *Catalogue,* la description de petits monuments, encriers ou coffrets, dont toutes les parties sont formées de plaquettes juxtaposées, des enseignes de chapeau accompagnées de devises ou de sentences, des agrafes dont l'exemple certainement le plus curieux que l'on puisse montrer est composé de deux morceaux coupés dans une

Crucifixion de Moderno devenue pour la circonstance l'*Enlèvement des Sabines*[1]. Mais on comprendra sans peine qu'à propos de ces monuments on ne peut faire l'histoire des transformations de tous ces objets. Le point sur lequel il convient surtout d'attirer l'attention, parce qu'il est capital, c'est l'influence que les plaquettes ont exercée sur la sculpture décorative.

Une remarque est d'abord nécessaire. De quel pays viennent les plaquettes ? Le plus grand nombre est certainement italien, mais il en existe aussi d'allemandes, de flamandes, de françaises, et tout ce que l'on a dit des plaquettes italiennes peut aussi, en général, s'appliquer à celles-là. Elles suivent les mêmes règles, et leur origine, comme leur développement, ont des traits communs ; comme dans les plaquettes italiennes, on y trouve des reproductions de gravures célèbres ; telle est par exemple la plaquette représentant l'*Enlèvement d'Amymone*, d'après la célèbre gravure d'Albert Dürer. Mais, il faut bien l'avouer, si l'on retranche des plaquettes allemandes, comme je l'ai fait, ces innombrables modèles d'orfèvrerie de la seconde moitié du xvie siècle dont les Musées de Munich et de Nuremberg possèdent des séries considérables, leur nombre est très restreint. L'Italie, seule ou à peu près seule, a produit les véritables plaquettes des xve et xvie siècles; et il faut encore remarquer que toute l'Italie n'a pas concouru également à cette fabrication. Près des trois quarts des plaquettes italiennes appartiennent à l'art du nord de l'Italie. La Toscane, si riche et si féconde sous le rapport des autres arts, n'a produit qu'un nombre assez restreint de fondeurs et de médailleurs, et ces derniers n'apparaissent qu'à la fin du xve siècle[2]. C'est là un fait assez étrange, mais dont la vérification est si facile qu'on ne peut

1. N° 171 du *Catalogue*.
2. Voyez sur l'antériorité et la supériorité des médailleurs du

le mettre en doute. Ce qui s'est passé pour les médailles a eu lieu également pour les plaquettes, et l'on ne se tromperait pas de beaucoup en disant que la plaquette est née à Padoue. Il est vrai que c'est un peu du passage d'un Florentin à Padoue, de l'immortel Donatello, que date l'éclosion de ces générations de fondeurs illustres tels que Bertoldo, Vellano, Briosco, Cavino, Minello, Mosca; mais il faut avouer que le sculpteur florentin avait trouvé le terrain bien préparé par des artistes du nord de l'Italie, des Véronais, tels que Vittore Pisano et Matteo de' Pasti. De Padoue et de Vérone, cette industrie, car la fabrication de toutes sortes de menus objets de bronze était devenue une véritable industrie, cette industrie rayonna à Venise, à Mantoue, à Brescia, à Parme, à Bologne, à Ferrare. Est-ce à dire que Florence et la Toscane, que Rome n'aient pas eu aussi leurs orfèvres, leurs sculpteurs, qui eux aussi ont pu fabriquer des plaquettes? Non assurément; mais ce que l'on peut affirmer, c'est que jamais à Florence cette fabrication n'a été aussi prospère que dans le nord de l'Italie, et la meilleure preuve que l'on puisse en donner est la naissance dans la plaine du Pô d'un genre nouveau de décoration architecturale dans lequel la plaquette joue un rôle prépondérant. D'ailleurs, en dehors des copies littérales de pierres gravées ou de sculptures antiques, la plupart des plaquettes portent, à un très haut degré, tous les caractères de l'art du nord de l'Italie.

Dans la peinture, dans la miniature, dans presque tous les arts enfin, la plaquette a joué un rôle comme dans la sculpture. On a cité un portrait de jeune fille attribué à Sandro Boticelli dans lequel on trouve la reproduction de

nord de l'Italie sur ceux de Toscane, Eug. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, pages 42-43.

la célèbre pierre gravée de la collection des Médicis, *Apollon et Marsyas*, si souvent traduite en plaquette [1]. Les miniatures dans l'ornementation desquelles entrent les pierres gravées, les plaquettes, les médailles antiques ou de la Renaissance sont extrêmement nombreuses [2].

1. Eug. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 196.

2. La plaquette représentant *Apollon et Marsyas* est reproduite sur le frontispice d'un manuscrit de la *Sforziade*, de la bibliothèque Riccardi (voyez E. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 196); la divinité de Rome, revers d'une médaille antique, est peinte en tête d'un manuscrit de Tite-Live, de la bibliothèque Laurentienne (reproduite dans la *Renaissance en Italie et en France*, par E. Müntz, p. 116, et citée dans l'ouvrage du même auteur, *les Précurseurs*, etc., p. 157). On trouvera, du reste, dans ce dernier volume, à la page 157, note 2, l'indication des manuscrits de la Laurentienne dans lesquels se trouvent des reproductions de monnaies et de médailles. — Dans la *Renaissance en Italie*, p. 376, est également reproduite une miniature d'un manuscrit de l'*Anthologia Græcorum epigrammatum* où figure une représentation d'Hercule étouffant Antée, empruntée très probablement à une plaquette; dans un autre volume exécuté également pour Pierre de Médicis, on voit les Médailles de Cosme et de Pierre de Médicis. (*Les Précurseurs*, etc., p. 159, planche.) Les manuscrits de Florence ne sont pas les seuls où l'on rencontre ces imitations. Une miniature d'un manuscrit exécuté pour Ferdinand Ier, roi de Naples (Bibliothèque nationale, ms. latin 12947), présente, à côté de médaillons d'empereurs romains, la copie exacte du revers de la médaille d'Alfonse V d'Aragon, exécuté par Pisanello en 1449. Cette miniature est reproduite dans E. Müntz, *la Renaissance*, p. 424. Voici, enfin, deux autres imitations qui m'ont été signalées par M. L. Courajod : Bibliothèque impériale de Vienne, ms. n° 25: au frontispice on voit d'un côté la médaille de Mathias Corvin, de l'autre la plaquette représentant *Apollon et Marsyas;* ces miniatures sont dorées, ce qui prouve bien qu'elles ont été exécutées d'après la médaille et la plaquette; au bas enfin on voit une petite plaquette ovale, imitation de l'antique, avec la légende : DIVA FAOSTINA (*sic*). Dans un manuscrit d'Aristote faisant partie de la même bibliothèque, on remarque un arc de triomphe sur lequel sont représentés en face l'un de l'autre *Platon* et *Aristote* d'après des plaquettes bien connues. On rencontre aussi dans le manuscrit latin n° 8834 de la Bibliothèque nationale, provenant de la bibliothèque de Mathias Corvin, de nombreuses reproductions de plaquettes ou de camées ayant été copiées en bronze. *Hermaphrodite et des Amours,* ou plutôt

Enfin, même dans la sculpture de portrait, on trouve des exemples de ces imitations. Le buste du jeune Gattamelata, au Musée du Bargello, à Florence, buste de l'école de Donatello, porte sur la poitrine l'imitation d'une pierre antique qui a été reproduite en plaquette, l'*Amour conduisant un char* [1]. D'autres menus objets empruntent aussi à cette série de monuments leur décoration. De nombreuses plaquettes indiquent par leur forme découpée qu'elles ont dû orner des pommeaux d'épée, et le Musée du Louvre possède un beau sabre du commencement du XVIe siècle dont la poignée est ornée d'une plaquette bien connue, *Lucrèce se donnant la mort* [2], deux fois répétée. Les mortiers de bronze, les *secchie* ou seaux à eau sont décorés de même : une *secchia*, qui fait partie de la collection Thiers, au Musée du Louvre [3], est ornée au fond de la *Lucrèce* dont on vient de parler, et sur les côtés de deux plaquettes, *Apollon et Marsyas*, *Cérès et Triptolème*, alternant avec des imitations de monnaies romaines.

Vénus et des Amours (voyez Chabouillet, *Note sur quelques camées du Cabinet des médailles,* dans la *Gazette archéologique,* 1886, n° 1); *Bacchus et Ariadne, Minerve, Cérès et Triptolème,* etc. — M. Müntz a déjà signalé les imitations d'antiques qui se trouvent dans le Recueil de dessins de Jacopo Bellini récemment acquis par le Louvre (*la Renaissance,* p. 290-291); outre des copies d'inscriptions, de monnaies grecques ou romaines, on y rencontre certains médaillons que des plaquettes ont pu inspirer, un *Enlèvement de Déjanire, Une femme conduisant un char*, etc.

1. N° 9 du *Catalogue.* — E. Müntz, *les Précurseurs*, p. 71.

2. N° 213 du *Catalogue.* On peut encore citer un pommeau d'épée sur l'un des côtés duquel est reproduit le *Jugement de Pâris,* par Giovanni delle Corniole (Lazari, *Notizia della Raccolta Correr,* n° 1039); un autre portant d'un côté le *Jugement de Pâris* et de l'autre une *Allégorie sur l'union,* par le même artiste, au Cabinet des médailles, à la Bibliothèque nationale; et un troisième dans la collection Davillier, au Musée du Louvre, offrant d'un côté *Apollon* et *Marsyas,* de l'autre un buste de Jules César. (L. Courajod et E. Molinier, *Catalogue de la collection Davillier*, n° 153.)

3. N° 120 du *Catalogue de la collection Thiers.*

Un des plus remarquables exemples que l'on puisse citer de cette adaptation des plaquettes se remarque encore sur une pièce possédée également par le Musée du Louvre : un vase de bronze, qui a servi de bénitier [1], est orné sur tout son pourtour d'une série de personnages juxtaposés, sans lien entre eux, formant une frise, dont un important fragment existe à l'état de plaquette dans la collection F. Spitzer.

Il ne faut pas oublier non plus de signaler l'adaptation des plaquettes aux reliures, bien que cet usage paraisse avoir été très restreint [2]. La collection du marquis Trivulzio, à Milan, contient une reliure du xvie siècle dont les deux plats sont ornés de la reproduction de deux plaquettes de Giovanni delle Corniole, le *Jugement de Pâris* et *Mucius Scævola*. Pour imprimer ces plaquettes en relief sur le cuir, on a dû se servir d'une matrice en creux exécutée sur les originaux de bronze.

Il est probable que les plaquettes ont aussi défrayé les illustrateurs de livres de la fin du xve siècle et du commencement du xvie. Cependant on n'en peut guère citer qu'un seul exemple bien caractéristique. La plaquette attribuée à Antonio da Brescia représentant une *Nymphe endormie*, vers laquelle s'avancent deux satyres, a évidemment inspiré une gravure de l'édition de 1499, de l'*Hypnérotomachie* ou *Songe de Polyphile*, par Francesco Colonna [3].

1. H. Barbet de Jouy, *Notice des sculptures du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes,* n° 26.

2. On a exécuté dans ces derniers temps des reliures de ce genre; mais au lieu de copier des plaquettes d'un faible relief, les imitateurs modernes ont eu le mauvais goût de reproduire des œuvres presque de ronde bosse, *la Flagellation,* par Moderno, par exemple, ce qui produit l'effet le plus disgracieux.

3. N° 122 du *Catalogue.* Voyez dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1879, t. Ier, p. 536 et suiv., un article de B. Fillon sur le *Songe de Polyphile,* dans lequel cet érudit croit pouvoir affirmer que l'auteur des dessins de l'édition de 1499 était un médailleur. La gravure

La céramique et l'émaillerie ne pouvaient, pas plus que les autres arts, échapper à ce courant qui poussait les artistes du XVIe siècle à utiliser les modèles qu'ils trouvaient dans les plaquettes. Un plat du Musée de Pesaro, de la fabrique de Gubbio, porte, sur l'ombilic et en relief, la reproduction du revers d'une médaille de Sperandio, deux génies soutenant un écu chargé d'un aigle, accompagné des mots : OPVS SPERANDEI [1]. On trouve fréquemment reproduite sur des plats de la même fabrique [2] une plaquette très connue de l'école de Padoue, représentant la *Vierge* à mi-corps, de profil à droite, et portant l'enfant Jésus dans ses bras ; ce groupe est généralement accompagné de deux candélabres [3].

On n'a point jusqu'ici signalé d'émaux italiens copiés

imitée de la plaquette est reproduite dans cet article, p. 537. On verra plus loin que cette même plaquette a été imitée en France au château de Villers-Cotterets, plutôt directement que d'après la gravure, comme l'a pensé M. Léon Palustre. (*La Renaissance en France,* t. Ier, p. 132.) On peut signaler un autre emprunt fait directement aux gravures du *Songe de Polyphile*. Une des gravures de cet ouvrage représente deux éléphants coupés en deux et dévorés par des fourmis, séparés par un caducée et accompagnés de cette devise : *Pace ac concordia parvæ res crescunt, discordia maximæ descrescunt.* Ce sujet a été copié au XVIe siècle, en France, sur une plaque de terre cuite, provenant du château de Cholet. (*Bulletin archéologique du comité des Travaux historiques,* année 1884, p. 170.) Un certain nombre de livres à figures de la fin du XVe siècle présentent aussi des rapports avec les plaquettes; mais ces points de contact ne sont pas assez évidents pour qu'on puisse les affirmer. Voyez un article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1885, par M. le duc de Rivoli, *A propos d'un livre à figures vénitien de la fin du* XVe *siècle.*

1. Voyez mes *Majoliques italiennes en Italie,* p. 94-95. — C'est le revers de la médaille de Giovanni Bentivoglio. (Armand, *les Médailleurs italiens,* t. Ier, p. 65, n° 7.)

2. Notamment sur le plat du Musée du Louvre, n° D. 513.

3. On rencontre assez souvent en Italie des reproductions en faïence émaillée, dans le genre des terres cuites des della Robbia, d'une plaquette de Moderno, *la Vierge entre saint Jérôme et saint Antoine.* (N° 161 du *Catalogue.*) Ces imitations, d'assez grande proportion, sont l'œuvre d'un faussaire et n'ont aucune valeur artistique.

sur des plaquettes ; mais on peut être certain qu'en France, les émailleurs de Limoges copièrent des plaquettes tout comme ils copiaient les gravures italiennes. Une assiette émaillée, de la collection F. Spitzer, reproduit une plaquette de Moderno, *David vainqueur de Goliath*[1], et un inventaire inédit du XVIe siècle décrit un émail de Limoges portant la signature de Valerio Belli, assez fidèlement copié d'après une plaquette par son imitateur limousin[2].

Si les adaptations dont on vient de parler sont les plus nombreuses, elles sont en revanche les moins imprévues et sont loin de présenter l'intérêt qu'offre la reproduction des plaquettes dans la grande sculpture décorative. C'est là un point beaucoup moins connu et dont l'étude est fertile en conséquences d'une importance plus générale. Mais, pour que cet intérêt existe réellement, il faut d'abord démontrer et admettre le principe suivant : les sculpteurs ont copié les plaquettes, mais on ne peut considérer les plaquettes comme exécutées d'après des sculptures de grande dimension.

Au premier abord, ce principe peut paraître absolument erroné et l'opinion contraire beaucoup plus vraisemblable. Quoi de plus étonnant, en effet, que de voir des sculpteurs, chargés d'exécuter des décorations monumentales, aller chercher leurs motifs dans des monuments aussi petits, aussi délicats que des plaquettes ? C'est cependant ce qui a eu lieu et il y en a des preuves absolument décisives. Sans parler de ce buste dû à un artiste de l'école de Donatello, sur lequel on voit la reproduction d'une pierre antique, l'œuvre du maître lui-même fournit un exemple plus mémorable encore de cette tendance à copier, un peu à tort et à travers, des modèles de l'antiquité ; ce

1. N° 158 du *Catalogue*.

2. « Ung tableau d'esmail de Lymoges d'une bataille anticque où est escript *Valerius Vincentius (sic)*, le tour d'argent. »

sont les médaillons qu'il sculpta pour le palais des Médicis, aujourd'hui palais Riccardi, à Florence. Sous son ciseau, ces intailles ou ces camées sont devenus des grands médaillons. Quant aux pierres antiques qu'ils reproduisent, bon nombre existent encore aujourd'hui en originaux, presque toutes ont été reproduites en bronze dès le XVe siècle et c'est même probablement d'après ces bronzes que Donatello les a copiées ; en effet, et on ne paraît pas l'avoir jusqu'ici remarqué, quelques-unes au moins de ces pierres ne faisaient pas encore partie de la collection des Médicis à l'époque où furent sculptés les médaillons. Si l'on calcule en effet que Paul II est mort en 1471, Donatello étant mort en 1466, il est matériellement impossible qu'il ait sculpté les médaillons du palais des Médicis d'après les originaux mêmes, puisque plusieurs de ces pierres antiques faisaient très probablement partie de la collection du pape [1]. Le fait est certain au moins pour l'un des médaillons sculptés par Donatello, celui qui représente *Bacchus et Ariadne*, sur un char traîné par deux femmes ailées. Ce camée est décrit dans l'inventaire des collections du palais de Saint-Marc [2] et, dans le même inventaire, on trouve aussi l'*Amour conduisant un char* [3], reproduit sur le buste du jeune Gattamelata. Il est donc à peu près démontré qu'en sculptant les médaillons du palais des Médicis, Donatello avait sous les yeux des plaquettes reproduisant des chefs-d'œuvre de la glyptique, que les Médicis convoitaient mais qu'ils ne possédaient pas encore. Peut-être même les pierres dont on vient de parler ne faisaient-elles pas encore partie des collections du cardinal Barbo [4].

1. Sur la manière dont un certain nombre de pièces de la collection de Paul II passèrent entre les mains des Médicis, voyez E. Müntz, *les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 155-157.

2. *Ibid.*, p. 234.

3. *Ibid.*, p. 233.

4. En effet, si l'on admet que ces bas-reliefs furent sculptés par

Si le plus illustre des sculpteurs du xve siècle n'a pas dédaigné de se servir de plaquettes comme de modèles, il était bien permis à des sculpteurs de second ordre d'imiter son exemple. Si, de Florence, on passe au nord de l'Italie, on retrouve encore les pierres antiques, les médailles de la Renaissance copiées sur les monuments à côté de véritables plaquettes : sur la porte du palais Stanga de Crémone, aujourd'hui au Musée du Louvre, on voit *Apollon et Marsyas*, d'après l'intaille de la collection des Médicis, le revers de la médaille de Gianfrancesco Gonzaga, seigneur de Sabionetta, dû au médailleur mantouan Pier Jacopo Ilario dit l'Antico [1] ; dans les sculptures de la Chartreuse de Pavie, à côté de médaillons reproduisant des médailles antiques, quelques-unes fidèlement, d'autres avec une part d'imagination évidente, on voit le revers de la médaille de Boldu représentant un homme pleurant et un génie appuyé sur une tête de mort [2], et le revers de la médaille d'Auguste par Cristoforo di Geremia, *Auguste et l'Abondance* [3]. A Brescia, sur le monument des Martinengo, dans l'église de Santa Maria de' Miracoli, on remarque encore le revers de la médaille de Boldu signalée plus haut.

Ces quelques exemples suffisent amplement à prouver que les fondeurs de plaquettes ne se sont nullement inspirés de la grande sculpture décorative, mais que, bien au

Donatello vers 1434-1435, les pierres antiques ne pouvaient faire partie de la collection de Pietro Barbo, plus tard pape sous le nom de Paul II, né seulement en 1418. Mais Donatello avait peut-être pu les voir à Rome en 1433 et en rapporter des copies ou des moulages. Sur ces médaillons, voyez E. Müntz, *Donatello*, p. 52-54.

1. A. Armand, *Médailleurs italiens,* t. Ier, p. 62, n° 1. — *Trésor de numismatique et de glyptique, Médailles italiennes,* t. Ier, pl. 31, n° 5. — Ce revers de médaille existe aussi sous forme de plaquette, mais sans la signature de l'artiste. N° 99 du *Catalogue.*

2. E. Müntz, *la Renaissance en Italie et en France*, p. 246. — A. Armand, *Médailleurs italiens,* t. Ier, p. 36, n° 1.

3. *Ibid.,* t. Ier, p. 31, n° 2.

contraire, les plaquettes répandues dans tous les ateliers de sculpteurs et en particulier dans le nord de l'Italie, ont joui, de même que les médailles, d'une très grande popularité. Ce principe admis, on sera à l'aise pour signaler quelques-uns des principaux emprunts faits par la sculpture aux plaquettes.

Le monument de Pline le Jeune, à la cathédrale de Côme[1], monument dû au ciseau des Rodari et exécuté vers 1498, porte sur son couronnement une frise représentant des Centaures enlevant des femmes, disposés symétriquement de chaque côté d'une couronne de laurier : c'est la reproduction exacte d'une plaque de coffret bien connue, de l'école de Donatello, ou tout au moins du nord de l'Italie, dont de nombreuses collections publiques ou privées possèdent des exemplaires. A Côme encore, le monument de Pline l'Ancien, sculpté par Tommaso Rodari en 1498, porte sur l'un des pilastres de droite un médaillon qui n'est que l'amplification d'une plaquette, *Hercule étouffant Antée,* qui ne diffère pas très sensiblement des bronzes représentant le même sujet attribués à Moderno. L'une des fenêtres de la même cathédrale de Côme, entourée de candélabres et de figures de sibylles, est ornée sur la frise qui la surmonte d'un *Combat de dieux marins*, imité d'une belle plaquette de la collection G. Dreyfus, plaquette inspirée elle-même par une estampe de Mantegna[2]. Si enfin, sans quitter la cathédrale de Côme, on examine encore la *Porta della rana*, on voit que les soubassements des pieds-droits de cette porte sont couverts de plaquettes parmi lesquelles on distingue Hercule appuyé sur sa massue et contemplant Antée étendu

1. Gravé dans E. Müntz, *la Renaissance en Italie et en France,* p. 13.

2. Bartsch, *le Peintre-Graveur,* n° 18.

mort à ses pieds, par Moderno; Mucius Scævola devant Porsenna, plaquette attribuée à Melioli; un cavalier ou Méléagre poursuivant un sanglier, plaquette très connue attribuée au même artiste; *Hercule et Géryon*, par Moderno. Si l'on considère que la *Porta della rana* porte les signatures de Tommaso et de Jacopo Rodari et la date 1507, on peut voir combien l'étude méthodique de ces reproductions de plaquettes peut être féconde pour dater les plaquettes elles-mêmes [1].

C'est là un point sur lequel on reviendra plus loin, en essayant d'esquisser la biographie de ce personnage énigmatique qui a nom Moderno. Il suffit pour le moment de faire remarquer que les plaquettes de Moderno, que l'on a considérées jusqu'ici comme datant de sa dernière manière, étaient déjà populaires en 1507; il ne faut donc plus voir dans ce maître un orfèvre du xvie siècle, mais un véritable quattrocentiste.

A Bergame, sur la façade de la chapelle Colleone, on retrouve encore des plaquettes: *Hercule et Antée*, *Hercule et l'hydre*, *Hercule domptant le taureau*. Si de Bergame on se transporte à Crémone, on trouve dans la porte du palais Stanga, aujourd'hui au Musée du Louvre, exécutée vers 1496, un monument dont les plaquettes et les feuillages forment la principale décoration: dans le compartiment central de la frise, le *Combat des Centaures et des Lapithes*, d'après Caradosso; sur les triglyphes, *Hercule domptant le taureau*, *Judith portant la tête d'Holopherne*; sur le pilastre de gauche, le revers de la médaille de Gianfrancesco Gonzaga par l'Antico, plus haut cité, supporté par un groupe de quatre génies empruntés à une plaquette de l'école de Donatello représentant *le Triomphe de l'Amour*; *Apollon et Marsyas*, plaquette exécutée

1. Ces renseignements sur la cathédrale de Côme m'ont été tous communiqués par mon confrère et ami L. Courajod.

d'après l'intaille antique de la collection des Médicis; *Une Amazone,* plaquette de l'Italie du nord; *Hercule étouffant le lion de Némée; Un Bacchant jouant du tambourin*, que l'on retrouve sur un encrier de bronze de la collection L. Courajod. Sur le pilastre de gauche: *Un Homme se dépouillant*, d'après Caradosso [1]; *Un Bacchant jouant de la double flûte*, d'après l'encrier déjà cité; *Hercule tuant l'hydre*, *Hercule et Antée; Hercule assommant un homme à coups de massue; Un Cavalier antique attaquant un fantassin*, plaquette attribuée à Melioli. On voit que les emprunts sont nombreux, et parmi ces plaquettes on en peut reconnaître un certain nombre qui sont parvenues jusqu'à nous. La porte du *Palazzo del Commune*, à Crémone, sculptée à une date un peu postérieure à la construction de la porte du palais Stanga, offre encore, au milieu de sa riche ornementation, deux plaquettes : *Hercule et Antée*, *Hercule domptant le taureau.*

Une étude minutieuse d'un grand nombre de monuments du nord de l'Italie permettrait sans doute d'allonger beaucoup cette liste; mais c'est là un travail qu'on ne peut entreprendre que sur place et en face des monuments; d'ailleurs il ne ferait que confirmer ce que l'on sait déjà sur l'influence que de petits monuments sortis bien souvent de la main de grands artistes ont eue sur des sculptures monumentales exécutées avec beaucoup de goût par des décorateurs [2].

Cette influence s'est-elle bornée à la seule Italie ? Il

1. Ce rapprochement a déjà été fait par M. E. Müntz, *la Renaissance en Italie et en France*, p. 250.

2. Il faut encore citer, parmi les monuments dans l'ornementation desquels la plaquette a joué un rôle, les stucs des Loges du Vatican; on n'y rencontre, il est vrai que des imitations de pierres gravées antiques. Parmi celles de ces pierres qui ont été exécutées en bronze, on relève *Apollon et Marsyas* (Volpato, *les Loges du Vatican*, pl. 39) et *Cérès et Triptolème* (*ibid.*, pl. 14).

est difficile de le croire. La France, en relation constante à la fin du xve siècle et au commencement du xvie avec le nord de l'Italie, fut envahie par une pléiade d'artistes italiens qui, il faut bien le dire, n'y apportèrent bien souvent que les habitudes, la façon de travailler de leur pays, mais non une fortune et une réputation déjà faites. On comprend sans peine que l'art français, soumis à l'influence d'une nombreuse colonie italienne, ne pût, bien qu'on l'ait prétendu maintes fois, se soustraire complètement à un mouvement que du reste commandait la mode [1].

Sans parler de l'influence que les plaquettes ont pu avoir dans l'ornementation de certains objets d'art courant et pour ainsi dire industriel [2], on peut citer de nombreux

1. Au sujet de l'émigration de nombreux artistes italiens en France, à la fin du xve siècle, voyez E. Müntz, *la Renaissance;* un excellent article de L. Courajod publié en 1884 (juin-septembre) dans la *Gazette des Beaux-Arts : La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française;* et aussi A. de Montaiglon et G. Milanesi, *la Famille des Juste en Italie et en France.*

2. C'est ainsi qu'on voit au Cabinet des médailles, à la Bibliothèque nationale, un camée sur coquille, de travail absolument français, représentant *Lucrèce se poignardant*, exécuté d'après une plaquette italienne bien connue (n° 213 du *Catalogue*), citée plus d'une fois dans cette *Introduction.* Voyez Chabouillet, *Catalogue des camées et pierres gravées de la Bibliothèque nationale*, n° 689. — M. Recamier a bien voulu me faire connaître des documents très intéressants, qu'il possède, relatifs à la diffusion des plaquettes italiennes en France. Il y a quelques années, en démolissant la chapelle des Cordeliers de l'Observance de Lyon, on découvrit un coffre rempli de moules en plomb, destinés sans doute à fabriquer de ces images en pâte de papier peinte et dorée, comme on en faisait tant au xvie siècle en Italie. Une feuille de parchemin jointe aux moules indiquait que ces objets avaient été enfouis le 1er avril 1562 par un cordelier nommé Benoît Beccane. On sait que le 1er avril 1562 est précisément la date de l'entrée à Lyon du célèbre baron des Adrets, et ces moules avaient sans doute été cachés pour les soustraire à une destruction prévue. Or, parmi ces moules on rencontre beaucoup d'images de piété qui semblent avoir été faites à Lyon même; mais j'ai reconnu aussi parmi eux deux plaquettes italiennes : une

exemples de leur emploi dans la décoration architecturale [1]. Les exemples cités plus bas ne sont peut-être pas suffisants pour indiquer jusqu'à quel point cette influence s'est exercée ; si les plaquettes, par exemple, n'ont été que des modèles mis entre les mains d'artistes français, ou si ce sont des artistes italiens qui les ont sculptés eux-mêmes sur des monuments exécutés en France ; en tout cas, ils sont assez nombreux pour qu'on en puisse tirer une conclusion générale. Et on peut être certain que, l'attention une fois attirée sur ce point, d'autres exemples de ces imitations seront signalés. Tout ce qu'il importe d'établir ici, c'est que, si bon nombre de sculptures décoratives de la première Renaissance française n'ont pas été exécutées par des artistes italiens, du moins les artistes français avaient entre les mains des modèles italiens.

A la partie supérieure du trumeau du portail de l'église Saint-Michel de Dijon, décoré de figurines et de bas-reliefs alternant, on voit plusieurs exemples curieux de ces imitations : *Un Centaure enlevant une femme*, d'après Caradosso [2] ; *Hercule endormi pendant que Cacus lui vole ses génisses*, d'après Moderno [3] ; *Apollon*, d'après la pierre antique déjà citée [4]. Ce trumeau date des premières années du XVIe siècle et n'a, ainsi que la statue

Vierge à mi-corps portant l'enfant Jésus, plaquette du XVe siècle et de l'école de Padoue ; une Assomption, de forme ovale, dont on trouve des exemplaires au Musée de Berlin et dans diverses collections particulières ; et enfin le moule d'une plaquette flamande bien connue, le Christ entre saint Jean et la Vierge, dont on a déjà parlé dans cette *Introduction*.

1. M. E. Bonnaffé a déjà signalé, à propos des sculptures du château de Montal, quelques curieux rapprochements entre des sculptures françaises et des plaquettes italiennes. (*Chronique des Arts*, 1881, p. 21.)

2. D'après l'une des plaques du fameux encrier de Caradosso. N° 150 du *Catalogue*.

3. N° 194 du *Catalogue*.

4. N° 2 du *Catalogue*.

de Saint Michel qui le surmonte, aucun rapport avec le bas-relief et les compartiments sculptés qui ornent le tympan et les voussures du portail; ce bas-relief et ces compartiments ne datent que de la seconde moitié du xvi[e] siècle. Dans la chapelle de Pagny, près de Beaune, on remarque un enfoncement dans la muraille, sorte de niche ou *d'arcosolium*, dans lequel est placée maintenant la statue tombale d'un membre de la famille de Vienne. Cette niche, terminée par un arc en anse de panier, est flanquée de deux pilastres et surmontée d'une frise qu'ornent des feuillages délicatement sculptés de style italo-français. Dans les angles restés libres entre l'arc, les pilastres et la frise, on voit deux bas-reliefs circulaires : l'un d'eux est copié littéralement d'après une plaquette représentant *Orphée réclamant Eurydice à Pluton et à Proserpine.* Cette plaquette fait partie d'une série de médaillons dont l'auteur est inconnu, mais qui présentent tous les caractères de l'art du nord de l'Italie à la fin du xv[e] siècle. On retrouve encore la même plaquette sur une belle cheminée française du commencement du xvi[e] siècle (vers 1525), appartenant à M. F. Spitzer et provenant d'Arnay-le-Duc, c'est-à-dire de la même région que le monument précédent. Le manteau de cette cheminée est divisé en quatre compartiments par d'élégantes colonnettes et entre ces colonnettes sont sculptés quatre grands médaillons : le premier à droite reproduit la plaquette dont on vient de parler et les trois autres pourraient bien, eux aussi, avoir été copiés sur des bronzes italiens ; mais on ne peut rien affirmer pour ceux-là, car les prototypes ne sont pas connus.

Si, quittant la Bourgogne, on se transporte sur les bords de la Loire, dans le pays qui a été le berceau de la première Renaissance française, on continue à trouver les traces évidentes de l'influence italienne en général et des

plaquettes en particulier. A Orléans, sur une porte en bois sculpté du commencement du XVI[e] siècle[1], on voit *Hercule endormi* pendant que Cacus lui vole ses génisses, d'après Moderno ; ce sujet sert de pendant à *Hercule enchaînant Cerbère*, copié probablement sur une autre plaquette. Le château de Blois n'a pas échappé à cette influence. Sur les culs-de-lampe qui supportent les élégants balcons de la façade de François I[er], que le palais des ducs d'Urbin semble avoir inspirée, on reconnaît plusieurs sujets empruntés à des bronzes italiens : *Hercule et le lion de Némée*, *Hercule et l'hydre de Lerne*, *Hercule et Géryon*. Ce dernier est de Moderno[2] ; le premier est peut-être copié d'après cette série des *Travaux d'Hercule*, dont deux médaillons se trouvent à Vienne et deux autres au Musée de South Kensington, où ils sont attribués, avec peu de vraisemblance du reste, au célèbre médailleur Sperandio, artiste originaire de Rome[3], qui a travaillé surtout dans le nord de l'Italie, à Mantoue, à Bologne, à Ferrare. A Tours, dans le cloître de Saint-Martin, construction du premier tiers du XVI[e] siècle, est reproduite une pièce très connue : *Une Nymphe endormie* vers laquelle s'avançent deux satyres, plaquette imitée, comme on l'a vu plus haut, dans une gravure du *Songe de Polyphile* et qui paraît devoir être attribuée à Antonio de Brescia[4].

Si, des bords de la Loire, on remonte vers le nord, on trouve à Chartres, sur l'un des pilastres du tour du chœur

1. Rue Faverie, n° 27. Publiée dans les *Archives de la Commission des Monuments historiques*.

2. N° 195 du *Catalogue*.

3. Et non de Mantoue, comme on l'a imprimé encore tout récemment. Son nom de famille était Savelli. Voyez, au sujet de Sperandio, sculpteur, orfèvre et peintre, les intéressants documents publiés par Carlo Malagola dans les *Atti e Memorie della R. deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna*, 3[e] série, t. I[er], fasc. V, Modène, 1883.

4. N° 122 du *Catalogue*.

de la cathédrale, une plaquette que l'on a quelquefois attribuée à Boldu, mais qui paraît d'un faire moins rude que les médailles de cet artiste. Elle représente l'*Amour endormi*, appuyé sur un cippe [1]. Le pilastre porte la date de 1529. Il ne faut pas oublier de mentionner les bas-reliefs de l'escalier du château de Villers-Cotterets [2] : *la Nymphe et les satyres*, reproduits dans le cloître de Saint-Martin de Tours, *Hercule et le lion de Némée*, *Apollon et Marsyas* ou plutôt une femme appuyée sur une lyre écoutant un homme qui joue de la double flûte, plaquette attribuée à Giovanni Bernardi de Castelbolognese [3], dont le Musée du Louvre possède une répétition en marbre. Les médaillons représentant des empereurs romains, qui ornaient autrefois le château de Gaillon, et que l'on peut voir aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts, sont aussi des œuvres italiennes : ce sont les « médailles baillées par Messire Paguenin [4] », le fameux Paganino de Modène, le sculpteur du tombeau de Charles VIII. L'un de ces médaillons reproduit exactement une plaquette [5], imitation d'un type antique de Minerve, souvent reproduit à la Renaissance, soit en pierre gravée, soit en bronze. Ce type est très reconnaissable à l'égide, à la forme du casque, orné d'un triton, dont la visière reproduit un profil d'homme. On en trouvera plus loin la description d'après un exemplaire, dont, grâce à l'addition d'une légende, on a fait un buste d'Alexandre [6].

1. N° 120 du *Catalogue*.

2. Sur ces bas-reliefs, voyez L. Palustre, *la Renaissance en France*, t. Ier, p. 132.

3. N° 341 du *Catalogue*.

4. Deville, *Comptes des dépenses du château de Gaillon*, p. 405 ; cité par L. Courajod, *La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. Ier, p. 385.)

5. N° 43 du *Catalogue*.

6. Le médaillon provenant de Gaillon a été gravé dans le mémoire de L. Courajod, p. 499.

On pourrait, sans doute, poursuivre plus loin ce chapitre curieux de l'influence des plaquettes sur ce que l'on appelle communément le grand art, et des recherches dirigées dans ce sens mettraient sans doute au jour des résultats très nouveaux pour l'histoire encore si controversée de la Renaissance française. Il suffira pour le moment d'avoir indiqué ici par quelques exemples de quel intérêt peut être l'étude de ces monuments jadis si dédaignés.

Quelques mots maintenant sur la manière dont a été divisé le présent *Catalogue*, qui, bien qu'il donne la description de plus de six cents pièces, ne peut être considéré que comme un essai. Quand on s'attaque à un sujet nouveau, on ne peut se flatter de l'épuiser du premier coup.

Le classement méthodique des plaquettes présente de nombreuses difficultés. On sait combien est malaisé, hérissé de problèmes, très souvent insolubles, le classement des médailles de la Renaissance. Et pourtant que de points de repère n'a-t-on pas : le nom du personnage, son âge approximatif, quelquefois un emblème ou une devise qui indique à l'occasion de quel évènement la médaille a été coulée ou frappée, très souvent une date exacte, très souvent aussi un nom d'artiste. Malgré ces renseignements multiples, le nombre des médailles dont les auteurs sont restés inconnus est encore fort grand. Pour les plaquettes on manque presque toujours de notions précises : les signatures constituent une exception, et encore les artistes semblent-ils avoir pris à tâche de dérouter leur historien par des sobriquets ou des jeux de mots à peu près incompréhensibles ; d'autre part, les textes sur lesquels on peut s'appuyer pour attribuer avec certitude telle ou telle plaquette à tel ou tel maître sont d'une rareté extrême ou d'un laconisme désespérant. On doit donc recourir aux monu-

ments eux-mêmes, les interroger en les comparant, en examiner attentivement le caractère, la matière même. On sent dès lors ce qu'un semblable travail présente de difficultés et combien le classement qui en résulte peut être sujet à révision. Il y a, à la vérité, un moyen d'éviter ces difficultés, c'est de ne point chercher à les résoudre et de suivre l'exemple donné par Duchesne dans son *Essai sur les nielles ;* cet auteur a classé les pièces qu'il décrivait par sujets semblables, sans chercher à grouper l'œuvre d'un même maître. Il m'a paru plus rationnel, plus commode pour les recherches, plus scientifique enfin, de présenter d'abord dans l'ordre chronologique l'œuvre des différents maîtres, puis de classer ensuite sous des rubriques, telles que : *École de Padoue, École vénitienne, École florentine*, ou même simplement *École italienne*, les plaquettes anonymes, suivant l'ordre chronologique d'abord, suivant qu'elles appartiennent au xve ou au xvie siècle, et ensuite d'après l'ordre des sujets, comme dans le *Peintre-Graveur* de Bartsch. On a cependant dérogé à ce classement pour les *Imitations de l'antique*, parce que, bien qu'elles soient anonymes, ces œuvres paraissent être l'origine même des plaquettes, et qu'en outre il est impossible de les attribuer avec quelque certitude à une école italienne plutôt qu'à une autre. On trouvera à la fin les plaquettes françaises, flamandes et allemandes, rangées suivant la même méthode que les plaquettes italiennes. Des tables aussi complètes que possible permettront de se reporter facilement au *Catalogue*[1].

Aucun Musée d'Europe, le Musée royal de Berlin

1. On trouvera indiqués, à la suite d'un certain nombre de plaquettes, des prix de ventes; mais ces ventes étant, en somme, en petit nombre, on ne peut guère baser sur ces prix une estimation très certaine.

excepté, ne possède une nombreuse collection de plaquettes ; celle de Berlin, formée à Florence, n'a été acquise que depuis fort peu d'années. La collection du Musée national du Louvre s'est depuis quelque temps notablement enrichie, bien qu'elle soit loin d'être aussi riche que celle du Musée de Berlin ; cependant quelques acquisitions récentes, telles que celle de la collection Charles Timbal, ou de généreuses donations, telles que celle de His de la Salle ou celle du regretté baron Charles Davillier, ou des cadeaux répétés, tels que ceux de M. Gustave Dreyfus, ont formé peu à peu le noyau d'une intéressante collection, qui compte déjà un certain nombre de pièces fort rares, et qui s'augmentera, il faut l'espérer, avec le temps. Parmi les collections publiques, il faut encore citer le Musée de South Kensington, le Musée national du Bargello, à Florence ; le Musée Correr, à Venise ; la collection d'Ambras, à Vienne ; le Musée royal de Naples, le Musée de Bologne, enfin le Musée de Vicence, très riche en plaquettes de Valerio Belli. On trouve également beaucoup de plaquettes de cet artiste au Musée germanique de Nuremberg et on n'a malheureusement pas pu présenter une série très complète de ces œuvres dans le *Catalogue*. Mais il faut bien avouer qu'aucune de ces collections publiques ne peut être comparée pour la beauté et le nombre des exemplaires avec la collection de M. Gustave Dreyfus, que son heureux possesseur a mise à ma disposition avec une libéralité dont je ne saurais trop lui témoigner publiquement ici ma reconnaissance. Presque tous les amateurs de plaquettes ont, du reste, sauf de rares exceptions, suivi son exemple et mis le plus grand empressement à faciliter mon travail ; cette collection, celles de MM. Armand, l'amateur éclairé auquel on doit un si beau livre sur les médailles italiennes, Bucquet, Courajod, Ch. Ephrussi, Leroux, Picard, Piet-Lataudrie, Récamier, Spitzer, Vasset,

celle enfin du Musée de Berlin dont les photographies m'ont été gracieusement offertes par un des conservateurs du Musée dont la science et l'amabilité sont bien connues de tous les amateurs de l'art du xve siècle, M. Wilhelm Bode, telles sont les sources auxquelles j'ai puisé pour établir le *Catalogue* des plaquettes.

Il resterait à faire l'histoire des collections de plaquettes aux xve et xvie siècles ; malheureusement c'est là un sujet sur lequel les renseignements précis font presque entièrement défaut. Quelques passages dans des inventaires de mobilier d'artistes, de Caradosso [1] et de Benevenuto Cellini [2] par exemple, nous montrent bien que les orfèvres conservaient soigneusement des épreuves, en plomb le plus souvent, de leurs médailles ou de leurs plaquettes ; mais de là à des collections, il y a un abîme. Il est cependant permis de supposer que parmi les *medaglie moderne* si souvent citées dans *l'Anonimo*, publié par l'abbé Morelli et dont M. G. Frizzoni a donné récemment une nouvelle édition, il se trouvait plus d'une plaquette.

Je n'aurais garde, en terminant, d'oublier d'adresser ici mes sincères remerciements aux savants et aux amis qui ont bien voulu me guider et m'encourager dans cette étude ; à M. Louis Courajod, que ses études sur l'art italien, et l'art du nord de l'Italie en particulier, ont conduit

1. On ne possède malheureusement pas l'inventaire de Caradosso lui-même, mais dans un document relatif à sa famille, daté de 1586, on trouve des plaquettes. Ce document a été publié par E. Müntz : *Documents inédits sur les graveurs de monnaies et de sceaux depuis Innocent VIII jusqu'à Paul III*, p. 24-25. (Extrait de la *Revue numismatique*, 1884.)

2. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, t. Ier, p. 263. Inventaire des biens trouvés dans la maison de Benvenuto Cellini à Rome en 1538. Réimprimé par E. Plon : *Benvenuto Cellini*, p. 379.

à rassembler les éléments d'un véritable travail sur les plaquettes et qui, sans cesser de me prodiguer les conseils les plus utiles, m'a livré toutes ses notes ; à M. Eugène Müntz, l'érudit historien de la Renaissance italienne dont j'ai mis plus d'une fois à l'épreuve le savoir et l'inépuisable obligeance ; à M. A. Armand, qui met si libéralement à la disposition des travailleurs sa science et sa collection ; à M. Georges Duplessis, dont les profondes connaissances iconographiques m'ont été parfois d'un grand secours ; à M. A. Héron de Villefosse, membre de l'Institut et conservateur au Musée du Louvre; à M. Robert von Schneider, conservateur du Cabinet impérial des Antiques, à Vienne, qui m'a fourni de précieux renseignements sur les plaquettes conservées dans les Musées de Vienne. Je les prie d'accepter ici l'expression de ma profonde reconnaissance.

Palais du Louvre, 25 mai 1886.

CATALOGUE
DES PLAQUETTES

ITALIE

I

IMITATIONS DE L'ANTIQUE

Une bonne moitié des plaquettes pourraient à la rigueur être placées dans ce chapitre. On a cru cependant ne devoir y faire entrer que des copies ou celles des imitations de l'antique qu'il est à peu près impossible de rattacher avec quelque certitude à une école déterminée. Cette catégorie d'ouvrages anonymes comprend en général des copies littérales, parfois même de simples moulages d'après l'antique. Toutes les pièces pour lesquelles on a pu présenter une attribution sont classées soit aux œuvres des différents artistes, soit aux différentes écoles. J'ajouterai que le classement par sujets adopté ici est celui qui a été généralement suivi pour les estampes par Bartsch ou Passavant.

---

1. *Noé entrant dans l'arche.*

A gauche, Noé, debout, reçoit des ordres d'un ange qui plane dans le ciel ; près de lui on voit l'arche et

différents couples d'animaux : des chiens, des lions, des chevaux, des chèvres, des béliers, un bœuf, des oiseaux. A droite, Sem, Cham, Japhet, leurs femmes et la femme de Noé. Sur les volets de la porte de l'arche, on lit l'inscription : LAVR. MED.

Bronze ovale. H. 0,043, l. 0,055. Italie, xve siècle. — Collection G. Dreyfus.

Cette plaquette est une copie réduite d'une pierre antique de basse époque, qui a fait partie de la collection de Laurent de Médicis ; elle est reproduite sur le titre du premier volume du *Thesaurus veterum diptychorum*, de Gori. Sur cette pierre, qui est mentionnée par Mariette (*Traité des pierres gravées*, t. II, p. 417) et qui fut achetée par un Anglais, le comte Carlisle, voyez E. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 192, n. 1. Voici la description du camée dans l'*Inventaire des Médicis* : « Un chammeo grande leghato in oro, chiamato l'*Archa*, entrovi 8 figure, 4 maschi e 4 femine, 1° agnolo in aria, 1ª choppia di chavagli, 2 lioni, et più altri animali, punzonato da rovescio cho fogliami, f. 200. » (E. Müntz, *les Collections d'antiquités de Laurent le Magnifique*, dans la *Revue Archéologique*, 1879, p. 246.) Mariette a cru reconnaître dans ce camée la main d'un artiste de la Renaissance et le rapproche des bas-reliefs des portes de bronze du Baptistère de Florence, par Ghiberti. Je suis porté à le considérer comme une œuvre antique de basse époque ; le travail est cependant assez fin.

2. *Apollon et Marsyas.*

A droite, on voit Apollon debout et demi-nu, les cheveux longs ; de la main gauche il tient une grande lyre, de la droite le plectrum. Près de lui, à gauche, l'élève de Marsyas, Olympus, nu et à genoux, implore la clémence du dieu. A gauche est Marsyas, les mains liées derrière le dos et attaché à un arbre mort; il est assis sur une peau de bête, la jambe droite relevée. Légende : NERO·CLAVDIVS·CAESAR·AVGVSTVS·GERMANICVS·P·M·TR·P·IMP·PP.

Br. doré, ovale. H. 0,047, l. 0,040. Travail italien. xve siècle. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. (Exemplaire avec la légende.) Collections L. Courajod, G. Dreyfus, Leroux, A. Picard.

3. *Apollon et Marsyas.*

Même disposition que dans la plaquette précédente. Bord chanfreiné.



N° 3. — APOLLON ET MARSYAS.
(Collection L. Courajod.)

Br. Diamètre : 0,062. Travail italien, xve siècle. — Collection L. Courajod.

Publié dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1876, t. Ier, p. 331, et dans *l'Art ancien à l'Exposition universelle de 1878,* p. 416.

4. *Apollon et Marsyas.*

Même disposition que dans les plaquettes précédentes.

Légende : PRVDENTIA·PVRITAS·TERTIVM·QVOD·IGNORO.

Br. D. 0,055. Travail italien, fin du xve ou commencement du xvie siècle. — Collection L. Courajod.

5. *Apollon et Marsyas.*

Même disposition que dans les plaquettes précédentes. Le terrain simule une sorte de bourrelet en forme de croissant au bas de la plaquette.

Br. H. 0,064, l. 0,050. Travail italien, xvie siècle. Musée de Berlin. (Ce dernier exemplaire est légèrement cintré par le haut et par le bas.) Collection L. Courajod.

6. *Apollon et Marsyas.*

Pommeau d'épée de forme carrée orné sur les bords de volutes assemblées deux à deux ; sur l'une des faces, Apollon et Marsyas, dans la même attitude que sur les plaquettes précédemment décrites ; sur l'autre, un buste de César, de profil à droite ; légende : DIVI·IVLI.

Br. H. 0,60, l. 0,60. Travail italien, fin du xve siècle. — Musée du Louvre. (Collection Davillier, n° 153.)

Ces plaquettes représentant *Apollon et Marsyas* procèdent toutes d'un même original, d'une intaille antique qui a fait partie de la collection des Médicis, dans l'inventaire de laquelle on en trouve la description suivante : « Una chorgnuola grande con tre fighure intaglate di chavo e più che mezzo rilievo, una parte gnuda et ritta, con una lira in mano, con una fighura ginocchioni gnuda a piedi, l'altra testa di vechio a sedere cholle mani dirieto leghato a uno albero, sanza fondo transparente, leghato in oro, f. 100. » (E. Müntz, *les Collections d'antiquités de Laurent le Magnifique : Revue Archéologique,* 1879, p. 247.) Ce même sujet a été très fréquemment traité de la même manière dans l'antiquité. On trouve au Cabinet des

Médailles de la Bibliothèque nationale deux camées antiques présentant les mêmes dispositions. (Chabouillet, *Catalogue...*, nos 13 et 14.) Quant à la cornaline originale des Médicis, on a admis jusqu'ici qu'elle se trouvait au Musée de Naples. (N° 213; voyez E. Müntz, *les Précurseurs*, p. 192; planche.) Cette cornaline porte en effet la marque gravée : LAVR . MED. Cependant on est en droit de se demander si cette cornaline est bien antique et si ce ne serait pas comme une autre cornaline du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale (n° 2299 du *Catalogue*), qui porte la même inscription, une imitation du xve siècle, à laquelle on aurait voulu donner une apparence d'authenticité en y ajoutant la marque de Laurent. Nous savons en effet que cette pierre fut montée en or par Ghiberti, qui la décrit très exactement dans ses *Commentaires* (voyez Vasari, édition Lemonnier, t. Ier, p. xxxiii ; E. Müntz, *les Arts à la Cour des Papes*, t. II, p. 167 ; Perkins, *Ghiberti*, p. 96-97); il nous dit que cette cornaline portait gravé le nom de Néron : « Intorno a dette figure erano lettere *antiche* titolate del nome di Nerone ». Or, aucune des pierres que nous possédons aujourd'hui ne porte ce nom, et la plaquette du Musée de Berlin qui porte en légende le nom de Néron accompagné de ses titres officiels prouve que Ghiberti, qui n'avait pas pu reconnaître le sujet représenté sur la pierre, ne s'est pas trompé sur ce point. La plaquette du Musée de Berlin est donc la seule image authentique de la cornaline antique possédée par les Médicis, et il me semble qu'il faut ranger parmi les copies et la pierre du Musée de Naples et la pierre du Cabinet des Médailles, ainsi que deux autres représentant le même sujet, possédées par le même Cabinet. (Nos 2300 et 2301 du *Catalogue*.) L'original a-t-il servi réellement de cachet à Néron, c'est là un point que je n'oserais pas décider ; toujours est-il qu'un pareil sujet convenait parfaitement à un empereur qui voulait passer pour un musicien et un chanteur hors ligne et qui ne souffrait pas la critique sur ce point. Le même emblème a été pris plus tard par Octave Farnèse, duc de Parme et de Plaisance, au revers d'une médaille exécutée par Gianfederigo Bonzagna ; la devise significative : *Cum diis non contendendum*, l'accompagne. (A. Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 223, n° 11.) De toutes les pierres antiques imitées à la Renaissance, la cornaline des Médicis est celle qui a été le plus souvent copiée. M. E. Müntz (*les Précurseurs*, p. 196) signale un certain nombre de ces imitations : revers de la médaille de Nicolas Schlifer (1457) par Boldu ; revers d'un médaillon en bronze de Paul II (Musée Correr, à Venise ; catalogue Lazari, n° 1009 ; publié dans Litta, *Famiglie celebri d'Italia*,

Barbo) ; porte de Crémone, au Musée du Louvre; portrait de jeune fille, attribué à Sandro Botticelli, au Musée Stædel, à Francfort; frontispice d'un manuscrit de la *Sforziade*, à la Bibliothèque Riccardi, à Florence; manuscrit n° 25 de la Bibliothèque impériale de Vienne, exécuté pour Mathias Corvin; *École d'Athènes*, par Raphael; Loges du Vatican.

7. *Bacchus découvrant Ariadne.*

A droite, Ariadne assise et endormie; en face d'elle, deux bacchants debout; à gauche, Bacchus debout, un thyrse dans la main droite; Ampelos s'appuie sur lui.

Br. H. 0,026, l. 0,034. Travail italien, xve siècle. — Musée industriel de Vienne. Collection L. Courajod.

Cette plaquette a été exécutée d'après une des pierres antiques de la collection de Laurent de Médicis, pierre qui a été reproduite par Donatello dans l'un des bas-reliefs de la cour du palais Médicis, aujourd'hui Riccardi (voyez E. Müntz, *les Précurseurs*, p. 70, et *Donatello*, p. 52); et aussi sur le frontispice du manuscrit latin 8834 de la Bibliothèque nationale. La pierre antique est gravée dans Gori, *Museum Florentinum*, pl. 92, n° 1.

8. *Bacchus et Ariadne.*

Sur un char antique traîné vers la gauche par deux femmes ailées, vêtues de longues tuniques, on voit Ariadne et Bacchus, demi-nus, appuyés l'un sur l'autre. Un jeune amour tient les rênes et brandit une torche; un autre petit amour saisit une des roues du char et la tire en arrière. A droite, derrière le char, un arbre.

Br. ovale. H. 0,032, l. 0,041. Italie, xve siècle. — Musée de Berlin. Musée industriel de Vienne. Collection G. Dreyfus.

Cette plaquette est la reproduction d'une pierre gravée décrite ainsi dans l'Inventaire des collections du palais de Saint-Marc : « Cameus unicus magnus fractus per medium, in quo est currus super quem sunt vir et mulier seminudi et puerulus allatus, ad

rotas currus, et eciam super currum est arbor, et duo juvenes discalciati trahunt currum, et in medio est puer allatus tenens in manu sinistra quasi frena illorum, et in dextra habet fassem ardentem, proiciens illam ad eos, et est Cupido, deus amoris, et est peroptimi operis. » (E. Müntz, *les Arts à la Cour des Papes*, t. II, p. 234.) Cette même pierre a également fait partie des collections de Laurent le Magnifique ; elle se trouve aujourd'hui au Musée de Naples. Elle a été reproduite en grand par Donatello dans un des médaillons de la cour du palais Médicis, aujourd'hui Riccardi. (Voyez E. Müntz, *les Précurseurs*, p. 191 (planche), et *Donatello*, p. 53-54.) Elle se trouve aussi sur le frontispice du manuscrit latin 8834 de la Bibliothèque nationale. J'ai recherché la description de cette pierre dans les inventaires des Médicis, et il est probable que c'est celle qui est décrite dans le passage suivant : « Uno chammeo leghato in oro intagliato in chavo, suvi una fighura gnuda chon un albero alle spalle, uno bambino alla ruota, una fighura al lato al braccio ritto uno spiritello in sul timone che getta fuoco, tirato da dua fighure fra nude e vestite di veli, rosso, intagliato di bronchoni, f. 100. » (E. Müntz, *les Collections d'antiquités de Laurent le Magnifique : Revue Archéologique*, 1879, p. 247.) J'ai montré plus haut, dans l'*Introduction*, que Donatello n'avait pu copier cette pierre d'après l'original même.

9. *L'Amour conduisant un char.*

L'Amour ailé, un fouet dans la main, est debout sur un char antique traîné vers la gauche par deux chevaux au galop, dont il tient les rênes.

Br. ovale. H. 0,056, l. 0,075. Italie, xve siècle. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

Cette plaquette, exécutée d'après un camée antique, est reproduite sur le buste du jeune Gattamelata, buste de l'école de Donatello, au Musée national de Florence. (E. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 71.) Quant au camée lui-même, il est possible que ce soit celui qui est ainsi décrit dans l'inventaire des collections du palais de Saint-Marc : « ...Triumphus, videlicet sunt duo equi cum curru, et juvenis allatus super curru, et desuper sunt littere parvissime grece. » (E. Müntz, *les Arts à la Cour des Papes*, t. II, p. 223.) Peut-être faut-il le reconnaître aussi dans l'article suivant de l'inventaire des collections des Médicis : « Uno chammeo leghato in

oro, entrovi una figura tirata da dua chavagli, punzonato da rovescio uno foglame, f. 500. » (E. Müntz, *les Collections d'antiquités de Laurent le Magnifique : Revue Archéologique,* 1879, p. 248.)

10. *Hermaphrodite et des amours.*

L'Hermaphrodite est à demi étendu, appuyé sur le coude gauche, la partie inférieure du corps recouverte d'une draperie. Un amour assis à terre joue de la lyre, un autre évente Hermaphrodite avec une grande feuille pointue ; à gauche, on voit un arbre et un troisième amour assis et jouant de la flûte de Pan.

Br. ovale. H. 0,030, l. 0,036. Italie, xve siècle. — Collection G. Dreyfus.

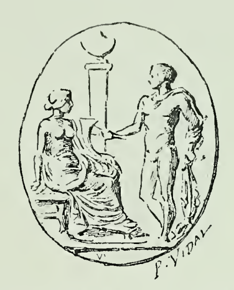
Il existe de nombreuses pierres, intailles ou camées, offrant le même sujet traité de la même manière. L'une d'elles est gravée dans Mariette, *Traité des pierres gravées,* t. II, n° 26, et dans Raponi, *Recueil de pierres gravées,* pl. 43, n° 14. La pierre gravée par Mariette est un jaspe sanguin qui porte aujourd'hui, au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, le n° 2327; le n° 2326 est une répétition du même sujet, et les camées modernes n°s 443 et 444 ne sont eux-mêmes que l'imitation du camée antique n° 42 du même Cabinet, représentant Vénus dans la même attitude que l'Hermaphrodite. On trouve dans Gori (*Museum Florentinum*, pl. 82, n°s 4 et 5) des pierres semblables, appartenant aux Médicis. L'une d'elles a été reproduite au frontispice du manuscrit latin 8834 de la Bibliothèque nationale.

11. *Cérès et Triptolème* (?).

A gauche, une femme assise, vêtue d'une simple draperie qui lui couvre les épaules; de la main gauche elle tient une corne d'abondance. Devant elle, un homme nu, debout, des épis dans la main droite; de la gauche il tient une draperie. Au fond, une colonne surmontée d'un vase.

Br. ovale. H. 0,044, l. 0,034. Travail italien, xve siècle. — Collections L. Courajod, G. Dreyfus.

On doit rapprocher de cette plaquette la description suivante d'un camée ayant fait partie des collections de Paul II : « Item, una alia tabula argentea deaurata in qua est unicus cameus magnus : mulier sedens, semi vestita, habens cornu in manu, et vir nudus stans ante eam, habens nescio quid in manibus, et columpna est inter ambos in cujus summitate est quoddam vas. » (E. Müntz, *les Arts à la Cour des Papes*, 2° partie, p. 225.) Cette pierre est reproduite sur le frontispice du manuscrit latin 8834 de la Bibliothèque nationale, qui a appartenu à Mathias Corvin.



N° 11. — CÉRÈS ET TRIPTOLÈME (?).
(Collection G. Dreyfus.)

12. *Vénus et Adonis.*

Adonis debout, vêtu d'un manteau court, un arc dans la main droite, enserre du bras gauche Vénus demi-nue qui lui entoure le cou de ses bras. A gauche, un chien ; à droite, deux colombes se becquetant.

Br. ovale. H. 0,037, l. 0,027. Italie, XVIe siècle. — Collection C. Ephrussi.

13. *Neptune.*

Le dieu est représenté nu, de face, debout sur un navire, vu par la proue, traîné sur les flots par quatre

chevaux marins, deux dirigés vers la droite, deux vers la gauche. De la main droite Neptune tient un trident, de la gauche une voile que gonfle le vent.

Br. ovale. H. 0,041, l. 0,050. Italie, fin du xve siècle. — Collection G. Dreyfus.

14. *Mars.*

Le dieu est représenté casqué, un étendard dans la main droite, monté sur un cheval au galop dirigé vers la droite. Légende : MARS. VIPTOR. (*sic*). Dans le champ : SC. (*Senatus Consulto.*) Imitation du revers d'un bronze romain.

Br. D. 0,092. Italie, fin du xve siècle. — Communiqué par M. A. Armand.

15. *Pan et Syrinx.*

A droite, Pan assis sur un rocher recouvert d'une peau de bouc, nu, de face, tenant de la main gauche une flûte; il attire vers lui la nymphe Syrinx, assise à gauche et complètement nue.

Br. ovale. H. 0,042, l. 0,034. Italie, xvie siècle. — Collection G. Dreyfus.

16. *Hercule.*

Hercule est représenté debout, nu, barbu, la tête de profil à droite; de la main gauche il s'appuie sur sa massue; de son bras droit, sur lequel est drapée la peau du lion de Némée, il tient un arc et deux flèches.

Br. cintré aux extrémités. H. 0,110, l. 0,058. Travail italien, xvie siècle. — Collection G. Dreyfus.

17. *Hercule et le lion de Némée.*

Hercule est représenté debout, nu et tourné vers la gauche. Il serre de ses deux bras la tête du lion contre sa poitrine. Très haut relief.

Br. ovale. H. 0,033, l. 0,023. Travail italien, xve siècle. — Musée national de Florence. Collections L. Courajod, G. Dreyfus.

18. *Hercule et l'hydre de Lerne.*

Hercule debout, à gauche, vêtu de la peau du lion de Némée, lève sa massue pour frapper l'hydre qui, sous la forme d'un lion à sept têtes de serpents, s'élance vers lui. Surmoulé d'une pierre gravée de la Renaissance.

Br. ovale. H. 0,027, l. 0,037. Italie, xvie siècle. — Musée de Berlin.

19. *Esculape* (?).

Il est représenté sous les traits d'un homme nu, debout, tourné vers la gauche, un manteau tombant derrière le dos, la main gauche appuyée sur une haste autour de laquelle s'enroule un serpent, la main droite étendue. Devant lui, un autel antique et un taureau dont on ne voit que la tête.

Br. ovale. H. 0,056, l. 0,036. Italie, xve siècle. — Collection G. Dreyfus.

20. *Un Centaure.*

Le centaure, vu de profil et tourné vers la droite, soutient de la main droite une corbeille qu'il porte sur les épaules ; de la gauche il tient un thyrse. Une peau de lion est drapée sur ses épaules.

Br. ovale. H. 0,047, l. 0,040. Travail italien, xve siècle. — Musée de Berlin. Collections L. Courajod, G. Dreyfus.

Ce médaillon, qui reproduit une des pierres antiques possédées par les Médicis, a été traité en grand par Donatello au palais Médicis, aujourd'hui Riccardi. (Voyez E. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 70, et *Donatello,* p. 54.) — Voici comment cette pierre est décrite dans l'inventaire des Médicis : « Un chammeo leghato in oro, dentrovi uno centauro di sardonio nel champo biancho, chon uno vaso di frutte in sulla spalla, vestito in pelle di lione, uno truffio in mano, punzonato da rovescio uno diamante, penne brievi, f. 500. » (E. Müntz, *les Collections d'antiquités de Laurent le Magnifique : Revue Archéologique,* 1879, p. 245-246.)

21. *Combat entre un homme et un centaure.*

Un guerrier nu, casqué, un manteau drapé sur le bras gauche, une épée dans la droite, vient de saisir à la gorge un centaure et le terrasse en lui appuyant son genou gauche contre la poitrine.

Br. ovale. H. 0,046, l. 0,053. Italie, xve siècle. — Collection G. Dreyfus.

22. *Un Faune dansant.*

Il est représenté nu, debout et de face, des cymbales dans les mains, le pied droit sur une espèce de soufflet qu'il fait mouvoir. Au revers, on voit un monogramme composé des lettres A. L. et la date 1507 gravés.



Br. D. 0,092. Travail italien. 1507. — Collection G. Dreyfus.

C'est une imitation de la célèbre statue de Faune qui se trouve à la Tribune, à Florence.

23. *Un Bacchant.*

Debout, nu, ithyphallique et marchant vers la droite, la tête renversée en arrière, d'une main il tient une torche allumée, de l'autre un vase d'où s'épanche un liquide; une peau de lion est drapée sur son bras gauche. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,100, l. 0,070. Italie du nord, fin du xve siècle. — Musée de Berlin.

Cette plaquette est une copie presque littérale d'une pierre antique; le même bacchant se retrouve avec d'autres figures sur un encrier dont on trouvera plus bas la description, sous le n° 28. Une pierre du genre de celle qui a inspiré cette plaquette est gravée dans Gori, *Museum Florentinum*, pl. 3, n° 3.

24. *Une Bacchante.*

Debout et marchant vers la droite, elle est vêtue d'une longue tunique flottante à plis nombreux. De la main droite elle tient une grande lyre dont elle pince les cordes de la main gauche. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,100, l. 0,070. Italie du nord, fin du xve siècle. — Musée de Berlin.

De la même main que le numéro précédent représentant un bacchant.

25. *Une Bacchante.*

Elle est représentée debout, nue, courant vers la droite, la tête rejetée en arrière, de trois quarts à gauche. De ses deux mains elle entre-choque des cymbales. Une draperie, passée sur son épaule gauche, voltige derrière elle.

Br. H. 0,050, l. 0.027. Italie du nord, fin du xve siècle. — Collection L. Courajod.

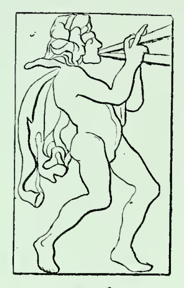
26. *Un Bacchant.*

Debout et nu, il marche vers la droite en jouant de la double flûte; une draperie pend de son épaule gauche.

Mêmes dimensions que plus haut.



Nº 25.
UNE BACCHANTE.

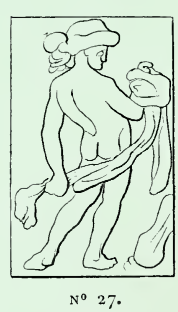


Nº 26.
UN BACCHANT.

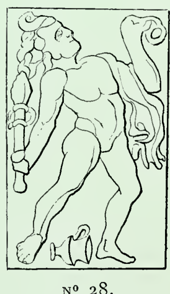
27. *La Fortune.*

Debout et vue de dos, la tête tournée vers la droite, elle porte sur son bras droit une corbeille (?) et une draperie dont elle tient l'autre extrémité de la main gauche. A terre, à droite, on voit un gouvernail.

Mêmes dimensions que plus haut.



Nº 27.
LA FORTUNE.



Nº 28.
UN BACCHANT.

28. *Un Bacchant.*

Debout, nu et ivre, marchant vers la droite, la tête renversée en arrière, de la main droite il tient un thyrse, de la main gauche relevée une peau de bête et

un vase. A terre, un vase renversé. Imitation du nº 23.
Mêmes dimensions que plus haut.

Les quatre plaquettes décrites ci-dessus ornent les faces d'un encrier en bronze de forme octogonale (hauteur, 0m,067). Ces plaquettes offrent cette particularité fort intéressante que deux d'entre elles (nos 25, 26) se retrouvent sur les sculptures de la porte du palais Stanga de Crémone, au Musée du Louvre. C'est là un des points de contact les plus évidents que l'on puisse signaler entre le grand art proprement dit et l'art plus intime dont les plaquettes sont l'expression.

29. *Un Satyre et une Bacchante.*

A gauche, un satyre vu à mi-corps, barbu, couronné de lierre, une peau de bête drapée autour du corps; il tient de la main droite une coupe. En face de lui, une bacchante, à mi-corps, une peau de bouc drapée autour du buste, couronnée de lierre, se presse le sein dans un rhyton. Entre les deux personnages, un masque au-dessous duquel est placé un cartouche sur lequel on lit :

NATVRA FOVET
QVAE
NECESSITAS VRGET

A droite et à gauche, des personnages, des pampres; au fond, on distingue un terme, un pedum, des flûtes, etc. Sur le haut de la bordure, composée d'une moulure, prend naissance une petite anse ornée d'une tête de Méduse.

Boîte de miroir, connue sous le nom de *Patère Martelli,* du nom de la famille de Florence à laquelle elle a appartenu.

Br. D. 0,187. — Musée de South Kensington. Musée du Louvre. Collections L. Courajod, G. Dreyfus.

Il existe un certain nombre d'exemplaires de ce bas-relief, mais

le plus beau et le plus célèbre est celui du Musée de South Kensington. Il n'est pas rare de rencontrer des plaquettes, de forme ovale, qui reproduisent séparément les deux motifs principaux, le Satyre et la Bacchante. Bien que cette œuvre soit généralement attribuée à Donatello, on a toutefois pensé qu'il était plus prudent de la classer parmi les imitations de l'antique dont les auteurs sont inconnus. Le travail, surtout dans les fonds, est d'une extrême sécheresse, et les figures manquent tout à fait de caractère; les œuvres de Donatello, même les œuvres de second ordre, ont un accent personnel que l'on est loin de trouver ici; on est même en droit de se demander si l'on n'est pas là en face d'une reproduction, d'un moulage, retravaillé ensuite, d'une pierre ou d'un cristal gravé à la fin du xve ou au commencement du xvie siècle. Ce jugement paraîtra peut-être sévère; mais une attribution, que ne vient appuyer aucun document, et la possession de ce bas-relief par la famille Martelli, qui a encore entre les mains de si belles sculptures de Donatello, ne sauraient, à mon avis, constituer une possession d'état. En présence d'une œuvre qui rappelle aussi peu la manière du grand sculpteur, on ne pourrait abandonner ses doutes qu'en face de documents formels. Aussi bien l'attribution à Donatello a-t-elle déjà été maintes fois contestée. L'auteur de l'excellent catalogue du Musée Correr, Vincenzo Lazari (*Notizia... della raccolta Correr di Venezia*, p. 201), a déjà combattu cette attribution donnée un peu à la légère par Cicognara. Les auteurs du *Trésor de Numismatique et de Glyptique*, en publiant un exemplaire de ce bas-relief qui faisait partie de la collection Pourtalès (*Recueil général des bas-reliefs*, t. II, pl. vii, n° 2), l'ont attribué au xvie siècle; enfin tout récemment M. Eugène Müntz (*Donatello*, p. 92) a adopté l'opinion d'un certain nombre d'archéologues qui voient dans la *Patère Martelli* une œuvre du xvie siècle.

30. *L'Enlèvement du Palladium.*

Diomède est représenté de profil à droite, assis sur un autel cubique orné de feuillages; de la main droite, il tient une épée courte; de la gauche, drapée, il porte le Palladium.

Br. ovale, légèrement concave. H. 0,038, l. 0,032. Italie, xve siècle. — Musée du Louvre. Musée national de Florence. Collection G. Dreyfus.

Cette plaquette est la reproduction d'une pierre gravée antique qui a appartenu aux Médicis, dans l'inventaire desquels elle est ainsi décrite : « Uno chalcidonio con una figura intagliata di chavo, meza a sedere in su uno altare chol piè sotto e la ghamba mancho sinistra, uno braccio adricto con uno coltello in mano, uno panno in sulla spalla et braccio ritto e in mano una fighura armata di oro (?),



L'ENLÈVEMENT DU PALLADIUM.

Revers de la médaille de Marc Antonio della Lecia, par Niccolò Fiorentino.

in chavo transparente senza fondo. » (E. Müntz, *les Collections d'antiquités de Laurent le Magnifique* : *Revue Archéologique*, 1879, p. 247.) M. Müntz a identifié avec raison cette intaille avec la pierre qui passa de la collection de Niccolò Niccoli dans celle du cardinal Scarampi, puis entre les mains de Paul II, pierre qui est ainsi décrite dans les *Commentaires* de Lorenzo Ghiberti : « Questo calci-

donio... era di forma ovale; in su esso era una figura d'uno giovane, il quale aveva in mano uno coltello; era con uno piede quasi ginocchioni in su un altare, e la gamba destra era a sedere in sull' altare, e posava il pie in terra; el quale scorciava con tanta arte e con tanto maesterio, che era cosa maravigliosa a vederlo. E nella mano sinistra aveva un pannicello, el quale teneva con esso un idoletto : pareva el giovine il minacciasse col coltello. » (*Commentaires* de Ghiberti, dans Vasari, éd. Lemonnier, t. I[er], p. XIV-XV ; cités par Müntz, *les Arts à la Cour des Papes*, t. II, p. 169-170, note.) Cette intaille est aujourd'hui au Musée de Naples, qui possède également un bas-relief antique offrant le même sujet. La pierre est gravée dans l'ouvrage de Müntz, *les Précurseurs*, planche de la page 193, et le bas-relief dans A. Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance*, v[e] fascicule, p. 15. Elle a été fréquemment reproduite au XV[e] siècle; Donatello l'a copiée en marbre pour le palais des Médicis, aujourd'hui Riccardi, à Florence (E. Müntz, *Donatello*, p. 49 et 54), et Niccolò Fiorentino en a orné le revers de la médaille de Marc Antonio della Lecia. (Voyez E. Müntz, *les Précurseurs*, p. 196.)

31. *L'Enlèvement du Palladium.*

Diomède, nu et tourné vers la droite, la jambe gauche repliée, est assis sur un autel de forme cubique orné de festons. De la droite, il tient une épée courte ; de la gauche, enveloppée d'une draperie, il tient le Palladium. Bordure de grénetis.

Br. ovale. H. 0,052, l. 0,040. Italie, XV[e] siècle. — Musée national de Florence.

Cette pièce ne diffère de la précédente que par ses dimensions et le grénetis qui l'entoure.

32. *L'Enlèvement du Palladium.*

A gauche, Diomède assis sur un autel, tenant d'une main le Palladium, et de l'autre, une épée courte ; au centre, une colonne supportant une statue; à droite, Ulysse barbu, nu, debout, une draperie jetée sur le bras

droit, semble invectiver Diomède. Au fond, une muraille. Sur l'autel sur lequel est assis Diomède, on distingue une inscription en deux lignes dont on ne peut lire que le mot [E] ΠOIE...

Br. ovale. H. 0,025, l. 0,033. Italie, XVe siècle. — Collection G. Dreyfus.

Le camée antique nº 102 du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale offre le même sujet traité de la même manière. (Voyez Chabouillet, *Catalogue général des camées... de la Bibliothèque Nationale*, p. 17, nº 102.) Une sardoine représentant le même sujet est gravée dans Gori, *Museum Florentinum*, pl. XXVIII, nº 1.

33. *Mort de Laocoon et de ses enfants.*

Bas-relief exécuté d'après le célèbre groupe du Belvédère, après la restauration des bras.

Br. H. 0,114, l. 0,091. Travail italien, XVIe siècle. — Collection L. Courajod.

34. *Mort de Laocoon et de ses enfants.*

D'après le marbre antique du Belvédère, après sa restauration.

Br. D. 0,045. Italie. XVIe siècle. — Collection G. Dreyfus.

On trouvera plus loin, au chapitre concernant Caradosso, une enseigne de chapeau reproduisant le même sujet et que l'on peut attribuer au célèbre orfèvre.

35. *Deux Hommes combattant.*

Sur un cheval se cabrant et dirigé vers la gauche, on voit un homme vêtu seulement d'un manteau court ; à droite, un guerrier nu, casqué, portant un bouclier au

bras gauche, le saisit par les cheveux. A gauche, à terre, un bouclier en forme de *pelta*.

Br. ovale. H. 0,039, l. 0,053. Italie, xve siècle. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

Cette pierre a servi également de revers à la médaille de restitution de Cecco d'Ascoli, exécutée au xve siècle. (Voyez Mazzuchelli, *Museum Mazzuchellianum*, t. Ier, pl. vii, n° 5.)

36. *Un Sculpteur antique.*

Un homme barbu, assis à gauche, armé d'une masse et d'un ciseau, sculpte un petit génie dressé devant lui. A droite, on voit un arbre mort auquel sont suspendus une flûte de Pan et un rideau orné de compartiments d'arabesques d'une exécution très fine. Bord orné d'une moulure.

Br. D. 0,047. Italie, xvie siècle. — Collection C. Ephrussi.

37. *Réunion de héros.*

A gauche, un homme assis de profil, les jambes croisées, tenant un bâton; devant lui, un amour (?) agenouillé tenant une patère; au second plan, un personnage debout, appuyé sur une lance. A droite, un homme nu, assis, et devant lui, un autre homme nu, casqué, debout et penché en avant, une épée courte à la main.

Br. ovale. H. 0,025, l. 0,038. Italie, fin du xve siècle. — Musée de Berlin.

38. *Cavalier antique.*

Droit : un cavalier, vêtu à l'antique, tête nue, sur un cheval au galop dirigé vers la gauche; de la droite il tient

une enseigne. A terre, on voit un bouclier et un casque. Légende : VICTORIAE AGVSTAE *(sic)*. Exergue : S C. (*Senatus Consulto*.)

Revers : deux groupes de lettres disposées en légende : CRO······TIS.

Br. D. 0,063. Italie du nord, xve siècle. — Imitation du revers d'un bronze romain. — Collection G. Dreyfus.

39. *Bacchus*.

Tête imberbe de profil à droite. Les cheveux longs sont



N° 39. — BACCHUS.
(Collection L. Courajod.)

relevés en forme de torsade tout autour de la tête que ceint une couronne de pampre. Légende : ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ. Imitation d'une monnaie antique.

Br. D. 0,031. xve siècle. — Collection L. Courajod.

40. *Silène*.

Buste de profil à gauche, couronné de lierre ; ses oreilles sont pointues et sa barbe est longue et frisée.

Br. D. 0,020. Italie, xve siècle. — Musée national de Florence.

41. *Le Dieu Pan.*

Le dieu est représenté en buste, de profil à droite, les cheveux courts, cornu, les oreilles pointues; il porte les moustaches et une barbe frisée ressemblant à une barbe de bouc; autour du cou est nouée une peau de bouc.

Br. ovale. H. 0,050, l. 0,036. Italie, XVIe siècle. — Musée de Berlin.

Cette plaquette est un surmoulé de la cornaline décrite par Mariette, *Traité des pierres gravées*, t. II, 2e partie, n° 27. La pierre paraît être une œuvre du XVIe siècle.

42. *Attila.*

Même type que celui décrit précédemment. Légende : DEI ATILA FLAGELVM.

Br. H. 0,050, l. 0,036. Italie, XVIe siècle. — Musée du Louvre.

43. *Minerve.*

La déesse est vue en buste et de profil à droite. L'égide couvre sa poitrine. Ses cheveux longs flottent sur ses épaules. Sur son casque à cimier en forme de dauphin et dont la visière représente un masque d'homme barbu, on voit un triton jouant de la trompe.

Br. ovale. H. 0,040, l. 0,030. Italie, XVe siècle. — Collection G. Dreyfus.

Ce bronze offre la plus grande ressemblance avec une intaille sur prase, de travail moderne, gravée dans Mariette, *Traité des pierres gravées,* t. II, 2e partie, n° 6, qui porte aujourd'hui, au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale, le n° 2315. La plaquette a été reproduite au frontispice du manuscrit latin 8834 de la Bibliothèque nationale et, en grand, au château de Gaillon. Ce médaillon de marbre a été gravé dans *la Part de l'art italien dans*

quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française, par L. Courajod, *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. Ier, p. 499.

44. *Diane.*

En buste, de profil à gauche, coiffée d'un diadème, les cheveux ondés et noués derrière la tête ; sur l'épaule, elle porte un carquois.

Br. ovale. H. 0,051, l. 0,034. Italie, fin du xve siècle. — Musée du Louvre.



No 44. — DIANE.
(Musée du Louvre.)

45. *Diane et Alexandre.*

Droit : Diane en buste, de profil à gauche, les cheveux coiffés d'un diadème, relevés et noués en chignon. Sur son dos sont attachés un arc et un carquois.

C'est la plaquette décrite ci-dessus sous le no 44.

Revers : Alexandre en buste, de profil à droite. Il est imberbe et porte les cheveux longs et flottants sur les épaules. La visière de son casque représente un masque

d'homme barbu et sur la bombe du casque on voit un triton sonnant de la trompe. L'égide de Minerve couvre sa poitrine. Légende : ALIX. Ce buste d'Alexandre est en réalité le buste de Minerve décrit sous le nº 43.

Br. ovale. H. 0,042, l. 0,033. Travail italien, fin xv[e] siècle. — Collection L. Courajod.

Cette plaquette, de métal très lourd, et dans lequel il y a probablement une assez notable proportion d'argent, a une patine vert sombre; elle est écornée dans le haut.

46. *Diane et un guerrier.*

Bustes affrontés. A gauche, buste d'homme de profil à droite, imberbe, les cheveux longs et frisés, coiffé d'un casque sur lequel on distingue un griffon. Sur son épaule gauche est drapé un manteau retenu par une large agrafe sur laquelle est représenté Hercule terrassant Antée. C'est le buste décrit plus loin sous le nº 53.

A droite, buste de Diane, de profil à gauche, les cheveux coiffés d'un diadème, relevés et noués en chignon ; sur son dos sont attachés un arc et un carquois. C'est le médaillon de Diane décrit sous le nº 44.

Br. ovale. H. 0,049, l. 0,063. Travail italien, xv[e] siècle. — Collection G. Dreyfus.

Une plaquette de la collection His de la Salle, semblable à la précédente, portait la légende DIDO — SCIPIO.

47. *L'Amour déguisé en Hercule.*

En buste, de profil à droite, le dieu est ailé ; sur sa tête est placée, comme une coiffure, le mufle du lion de Némée. Au revers, on lit l'inscription suivante, disposée

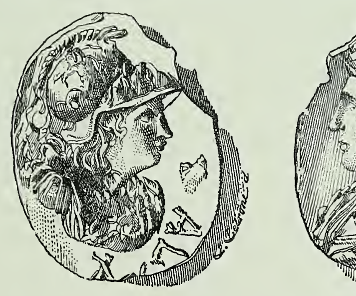
sur trois lignes, gravée en creux et entourée d'un cercle :

SVNA
MITI
DE

Br. D. 0,020. Italie, XVe siècle. — Collection Picard.

48. *Médaillon d'Hercule. La Mort d'Hercule.*

Droit : Tête d'Hercule, de profil à droite, barbu, couronné de chêne ; la peau du lion de Némée est nouée autour de son cou. Au bord, un grénetis.





N° 45. — ALEXANDRE ET DIANE.

(Collection L. Courajod.)

Revers : Hercule, casqué, vêtu à l'antique, appuyé de la main droite sur sa massue, la peau de lion drapée sur son bras droit, reçoit la robe de Nessus que lui présente Hylas, représenté sous les traits d'un guerrier. Fond d'architecture. Au bord, un grénetis. En exergue, le monogramme HB et un aigle de profil, les ailes étendues.

Arg. D. 0,039. Italie, fin du XVIe siècle.

Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque nationale.

Musée du Louvre (le droit seulement). Collection G. Dreyfus (bronze).

Cette plaquette ou plutôt cette médaille ne doit figurer ici qu'à titre de curiosité. Il est très vrai que l'on rencontre fréquemment le droit seul, et qu'alors c'est une véritable plaquette. La pièce entière est généralement attribuée à Cavino. (Voyez Montigny, *Des faussaires, Jean Cavino et Alexandre Bassiano, padouans,* dans le *Cabinet de l'Amateur*, t. Ier, 1842, p. 414, n° 90.) Cette attribution me semble douteuse. En effet, on ne s'explique pas bien la présence au revers de la médaille du monogramme HB, qui est une partie du monogramme du graveur allemand Hans Sebald Beham, ce qui se comprend très bien, puisqu'une gravure de ce maître représente le même sujet, traité de la même manière; le revers est donc copié d'après une gravure ; il n'y a là rien d'étonnant, mais ce qui l'est plus, c'est qu'un artiste tel que Cavino ait copié jusqu'au monogramme de l'artiste qu'il a imité. Au point de vue chronologique il n'y a aucune difficulté à admettre ce fait, puisque Cavino n'est mort qu'en 1570 et Beham en 1550. Mais, je le répète, un fait semblable de la part de Cavino me paraît improbable. Je livre ce petit problème aux méditations des numismatistes.

49. *Alexandre.*

Il est représenté en buste, de profil à droite, imberbe, les cheveux longs et flottants sur les épaules. Sur son casque à cimier en forme de dauphin est représenté le combat des Centaures et des Lapithes. L'égide recouvre la poitrine. Légende : ALISANDRO.

Ce médaillon reproduit en réalité, avec de légères différences, la Minerve décrite sous le n° 43.

Br. ovale. H. 0,055, l. 0,045 .Travail italien, xve siècle. — Collection G. Dreyfus.

50. *Lysimaque.*

Tête de profil à droite, cornue, les cheveux entourés

d'une bandelette. Bordure de grénetis. Imitation d'une monnaie antique.

Br. D. 0,033. Travail italien, XVe siècle. — Collection L. Courajod.



Nº 50. — LYSIMAQUE.
(Collection L. Courajod.)

51. *Antigone.*

Tête de profil à droite, cheveux longs entourés d'une



Nº 51. — ANTIGONE.
(Collection L. Courajod.)

bandelette dont les extrémités retombent sur le cou. Traits extrêmement accentués. Imitation d'une monnaie antique.

Br. presque blanc couvert d'une patine noire. D. 0,033. Travail italien, xve siècle. — Collection L. Courajod.

52. *Annibal.*

Buste de profil à gauche, cheveux courts entourés d'une bandelette, cuirasse. Légende : ANIBAL CARTAGINIENSIS. Imitation libre d'un médaillon antique.

Br. D. 0,130. Italie, xve siècle. — Musée du Louvre. (Collection Davillier, n° 234.)

53. *Scipion l'Africain.*

Il est représenté en buste, de profil à droite, imberbe, les cheveux longs et frisés, coiffé d'un casque sur lequel on distingue un griffon. Sur son épaule gauche est drapé un manteau retenu par une large agrafe sur laquelle est représenté Hercule terrassant Antée. Légende : SCIP. AF. — Voyez plus haut n° 46.

Br. ovale. H. 0,075, l. 0,058. Travail italien, xve siècle. — Collection G. Dreyfus.

54. *Jules César.*

Tête à droite complètement chauve. Légende placée sur une sorte de rebord, le champ de la pièce autour de la tête étant très creux : IVLLIVS C · · PP · PM.

Plomb ovale. H. 0,042, l. 0,035. Br. ovale, sans légende. H. 0,039, l. 0,029. Travail italien, xve siècle. — Collections L. Courajod (sans légende), G. Dreyfus.

55. *Jules César.*

Buste à droite, lauré, vêtu d'une tunique agrafée sur

l'épaule droite. Derrière la tête, un *lituus*. Légende : DIVI · IVLI ·

Br. D. 0,036. Travail italien, fin du xve siècle. — Collection L. Courajod.



N° 54. — JULES CÉSAR.
(Collection L. Courajod.)

56. *Sénèque* (?).

En buste, complètement nu et chauve, de profil à droite. Traits amaigris et excessivement accentués.

Br. doré, ovale. H. 0,036, l. 0,031. Travail italien, xve siècle. — Collection L. Courajod.

Ce bronze paraît être la reproduction de la cornaline gravée dans Mariette, *Traité des pierres gravées*, t. II, 2° partie, n° 103; cette pierre, qui se trouve encore au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale, y porte le n° 2461.

57. *Hadrien*.

L'empereur est représenté en buste, lauré, de profil à gauche. Légende : IMP. CAE..... HADRIANVS.....

Br. doré. H. 0,060, l. 0,050. Italie du nord, fin du

xve siècle. — Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque Nationale.

Le revers de ce médaillon est formé par la plaquette n° 117, représentant un *Sacrifice à l'Amour* et portant le monogramme :

L C R I I.
S



N° 56. — SÉNÈQUE (?).
(Collection L. Courajod.)

58. *Antinoüs* (?).

Buste à droite d'un jeune homme, les cheveux longs et bouclés, vêtu d'une tunique. Empreinte d'une pierre gravée de la Renaissance.

Br. ovale. H. 0,020, l. 0,017. Italie, xvie siècle. — Musée de Berlin.

59. *Buste d'empereur.*

De profil à gauche, imberbe, les cheveux courts, lauré, une tunique agrafée sur l'épaule gauche.

Br. ovale. H. 0,036, l. 0,031. Italie, fin du xve ou commencement du xvie siècle. — Musée du Louvre.

60. *Buste de femme.*

Elle est vue en buste et de profil à droite, une tunique est agrafée sur son épaule droite, les cheveux sont relevés sur les tempes, et forment une torsade qui tombe sur le cou et vient se rattacher derrière la tête. Dans le champ, à droite, une tête de cheval.

Br. ovale. H. 0,044, l. 0,033. Travail italien, xve siècle. — Collection L. Courajod.



N° 60. — BUSTE DE FEMME.
(Collection L. Courajod.)

61. *Buste de jeune homme.*

Il est vu en buste, de profil à droite. Ses cheveux longs et frisés flottent sur ses épaules. Sur son épaule droite s'agrafe une tunique.

Br. circulaire, encadré d'une moulure. D. 0,040. — Ovale. H. 0,032, l. 0,026. Travail italien, xve siècle. — Collections G. Dreyfus et L. Courajod.

Ce bronze a été exécuté d'après un camée qui est reproduit sur

le frontispice du manuscrit latin 8834 de la Bibliothèque nationale, manuscrit qui a fait partie de la bibliothèque de Mathias Corvin



N° 61. — BUSTE DE JEUNE HOMME.
(Collection L. Courajod)

62. *Buste d'un jeune Romain.*

Buste d'enfant, de face, les cheveux courts, vêtu d'une toge. Il est placé sur une base de forme allongée, sur laquelle on lit l'inscription suivante :

D · M · C · L · I · PARENTES · ASTO
· E · FILIO · DVLCISIMO · VIXIT · ANNI · XV ·

Br., sans fond. H. 0,155, l. 0,140. Italie du nord, fin du xve siècle. — Musée national de Florence. Musée de Berlin.

II

DONATELLO ET SON ÉCOLE

On a réuni sous ce titre un certain nombre d'œuvres de Donatello lui-même ou d'œuvres qui lui sont attribuées avec beaucoup de vraisemblance ; et quelques autres enfin, qui, sans qu'on puisse les donner à tel ou tel de ses élèves, dénotent l'influence directe du maître. Elles offrent avec ses œuvres authentiques de tels points de contact qu'il serait impossible de les en séparer pour les rattacher purement et simplement à l'*École de Padoue*, école qui fera l'objet d'un chapitre spécial des *Anonymes*. On a vu dans l'*Introduction* que c'était du passage du grand artiste florentin à Padoue, que semblait dater la naissance d'une véritable école de fondeurs et de sculpteurs encore vivace en plein XVI[e] siècle ; il est donc utile de présenter ici la réunion d'un certain nombre de monuments qui sont comme le point de départ de cette école et dans lesquels se retrouve la manière de Donatello, sans modifications essentielles. Ce n'est pas du reste le lieu de faire la biographie de ce grand artiste ; il suffira de rappeler ses dates de naissance et de mort (1386-1466) et que son séjour à Padoue est limité entre les années 1444 et 1453. Pour tout ce qui concerne la biographie du maître, il faut recourir à Vasari (éd. Milanesi, t. II, p. 395); à Perkins, *Historical Handbook of italian Sculpture*, p. 73-107 ; à Semper, *Donatello, seine Zeit und Schule ;* et enfin à E. Müntz, *Donatello*, et à J. Cavallucci, *Donatello*.

63. *La Vierge et l'Enfant Jésus, adorés par deux anges.*

La Vierge est représentée debout, de trois quarts à droite, nimbée, vêtue d'une longue tunique à plis nombreux, un voile sur la tête. Elle soutient de ses deux mains sur son bras gauche l'Enfant Jésus, nimbé et vêtu d'une tunique. A droite et à gauche se tiennent debout deux anges, nimbés, vêtus de longues tuniques, les bras croisés sur la poitrine dans une attitude d'adoration. Au-dessus de la Vierge, un chérubin, les ailes éployées.

Br. doré. H. 0,167, l. 0,108. Donatello. — Collection G. Dreyfus.

64. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

Sous une arcade, en plein cintre, soutenue par deux colonnes cannelées, la Vierge vue à mi-corps, nimbée, la tête penchée et de trois quarts à gauche, vêtue d'une robe à manches collantes, garnies d'orfrois, et d'un manteau formant voile, étend la main droite et soutient de la gauche l'Enfant Jésus nu et debout devant elle. Il passe le bras gauche autour du cou de sa mère. A droite, un vase. A gauche, un des claveaux de l'arcade est disjoint. Très bas relief.

Br. doré. H. 0,200, l. 0,155. Donatello. — Collection G. Dreyfus.

Le Musée du Louvre possède une répétition ancienne du même sujet en terre cuite. (*Catalogue des bois, terres cuites,* etc., n° B 13.)

65. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

La Vierge nimbée, à mi-corps, de profil à droite, vêtue d'une robe et d'un ample manteau, un voile drapé

derrière la tête, soutient de son bras gauche l'Enfant Jésus nimbé et vêtu d'une longue chemise, et lui présente le sein de la main droite. L'enfant détourne la tête.

Br. H. 0,115, l. 0,090. École de Donatello. — Musée de Berlin.

Sur cette plaquette, voyez le mémoire de M. W. Bode intitulé : *Die italienischen Sculpturen der Renaissance in den K. Museen zu Berlin; Bildwerke des Donatello und seiner Schule,* dans le *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, année 1884; cette plaquette est gravée p. 39.

66. *La Vierge et l'Enfant Jésus, entourés d'anges.*

La Vierge assise, de trois quarts à gauche, vêtue de long, la tête couverte d'un voile, presse contre son sein l'Enfant Jésus. A gauche, on voit deux petits anges nimbés, vêtus de tuniques très courtes ; à droite, deux autres petits anges nimbés, l'un d'eux porte une espèce de vase. Une barrière est figurée en avant des personnages.

Br. D. 0,210. École de Donatello. — Collection G. Dreyfus.

Gravé dans *les Arts du Métal,* par J. B. Giraud, 1881, in-folio, pl. XIX.

67. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

Debout sous une arcade, le coude droit appuyé sur l'un des pieds-droits faisant saillie, la Vierge, nimbée, vêtue d'une robe longue, à plis nombreux et comme mouillés, porte sur son bras gauche l'Enfant Jésus qui tient un oiseau et joue avec deux petits anges. Plus bas, à droite et à gauche de la Vierge, quatre petits anges musiciens.

Br. H. 0,260, l. 0,135. École de Donatello. — Musée du Louvre. (Donation His de la Salle.)

Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts,* année 1876, t. XIV, p. 515.

68. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

La Vierge nimbée, assise à terre et tournée vers la droite, est vêtue d'une longue robe serrée à la taille, à manches collantes bordées d'un orfroi. Une draperie nouée autour de sa tête forme turban. Elle porte sur ses genoux l'Enfant Jésus qui joue avec une draperie. A droite et à gauche, on voit sept anges musiciens dans différentes attitudes. Au-dessus de la Vierge, d'une tête de chérubin partent deux guirlandes de feuillage qu'accompagnent deux autres chérubins. Au-dessous de la Vierge, un écusson entouré d'une couronne de lauriers à laquelle se rattachent les guirlandes partant du haut.

Br. D. 0,180. Donatello. — Musée du Louvre. (Donation His de la Salle.)

69. *La Flagellation.*

Le Christ nimbé, debout, un linge noué autour des reins, est attaché les mains derrière le dos, au centre de la composition, à une colonne. Deux bourreaux demi-nus le saisissent l'un par le bras, l'autre par les cheveux, et s'apprêtent à le frapper d'un fouet et d'un bâton. A droite et à gauche, sept personnages assis ou debout près de deux colonnes d'ordre ionique.

Br. H. 0,140, l. 0,190. Donatello. — Musée du Louvre. (Donation His de la Salle.)

M. L. Courajod (*Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, année 1884, p. 223) a identifié ce bas-relief avec un bronze



LA DESCENTE DE CROIX, PAR DONATELLO ET BERTOLDO.

(Chaire de l'église San Lorenzo, à Florence.)

qui se trouvait en 1605 dans la collection de Mantova Benavides, à Padoue. Voyez *Notizia d'opere di disegno*.. publiée par J. Morelli, édition Frizzoni, p. 71.

70. *Pietà.*

La Vierge nimbée, assise à terre, la tête couverte d'un long voile, soutient sur ses genoux le Christ mort. A droite, saint Jean, debout, se détourne de ce spectacle. A gauche et au fond, la Madeleine et deux saintes femmes s'arrachent les cheveux et s'abandonnent à leur douleur.

Br. H. 0,360, l. 0,460. Donatello. — Musée du South Kensington.

Ce bas-relief, d'un très beau caractère, bien qu'un peu brutal d'exécution, n'est pas sans offrir quelque analogie avec la *Descente de croix* figurée sur la chaire de l'église de San Lorenzo, à Florence, bas-relief dû à la collaboration de Donatello et de Bertoldo.

71. *La Mise au tombeau.*

Le Christ mort, un linge noué autour des reins, la tête renversée, les bras pendants, est soulevé par trois hommes qui vont le déposer dans le tombeau. A gauche, une sainte femme soutient la Vierge prête à s'évanouir, tandis que la Madeleine, debout près d'elle, pousse des cris de douleur. A droite, est assis un homme, la tête appuyée dans sa main; un petit enfant en pleurs se sauve vers lui. Près de ce groupe, on voit un jeune homme debout et saint Jean qui s'abandonne à son désespoir. Au second plan, une foule de femmes en deuil se pressent près du tombeau. Sur le devant du sarcophage, on aperçoit des Amazones combattant contre des guerriers, et une Victoire conduisant un char traîné par deux chevaux.



Nº 71. — LA MISE AU TOMBEAU, PAR DONATELLO.

(Collection d'Ambras, à Vienne.)

Br. H. 0,230, l. 0,450. Donatello. — Collection d'Ambras, au Musée de Vienne.

Sur ce bas-relief, voyez un article de M. Perkins dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1868, t. II (gravure à la page 312); et E. Müntz, *Donatello*, p. 80 (gravé page 79).

72. *Le Christ mort entre deux anges.*

Le Christ est représenté à mi-corps, debout dans un tombeau, dont le devant est orné d'arcatures. La tête de trois quarts à gauche, nimbée d'un nimbe crucifère, il porte les cheveux et la barbe longs; il croise les mains et ses reins sont entourés d'une draperie. Derrière lui, se dresse une grande croix. A droite et à gauche du Christ, se tiennent deux petits anges debout sur le bord du tombeau. Ils sont nimbés et vêtus de tuniques.

Br. doré. H. 0,230, l. 0,175. École de Donatello. — Collection G. Dreyfus.

73. *Le Christ mort soutenu par des anges.*

Le Christ, mort et couronné d'épines, est vu à mi-corps. Deux anges en pleurs, vêtus de tuniques et chaussés de brodequins, le soutiennent à droite et à gauche. Au second plan, deux autres anges dont on ne voit que les têtes. Plaque sans fond.

Br. H. 0,092, l. 0,120. École de Donatello. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

74. *Le Christ mort, soutenu par des anges.*

Même composition que la plaquette précédente, mais avec fond; derrière le Christ se dresse une grande croix.

Br. H. 0,175, l. 0,130. École de Donatello. — Musée du Louvre.

Ce bas-relief offre la plus grande analogie avec une sculpture en bois qui fait partie de la collection léguée par le baron Ch. Davillier au Musée du Louvre. (*Catalogue*, nº 26.) Sur ces bas-reliefs et l'art



Nº 73. — LE CHRIST MORT SOUTENU PAR DES ANGES.
École de Donatello. (Collection G. Dreyfus.)

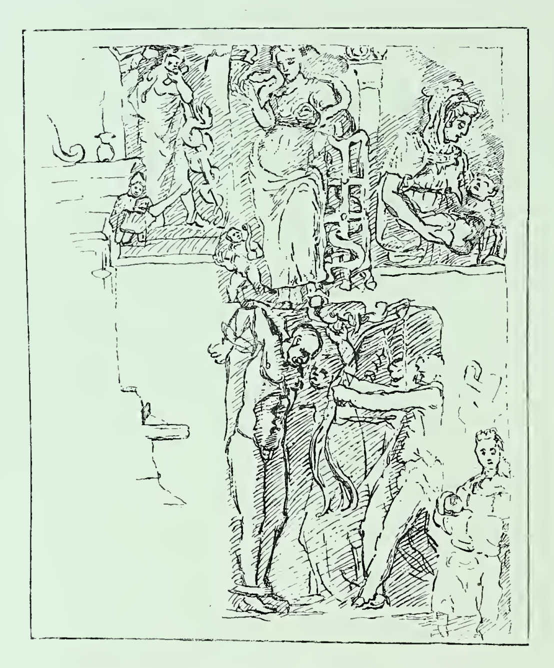
auquel ils appartiennent, voyez un mémoire de L. Courajod intitulé : *Quelques sculptures vicentines à propos du bas-relief donné au Musée du Louvre par M. Ch. Timbal*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, février 1882.

75. *Martyre de saint Sébastien.*

A gauche, Saint Sébastien nimbé, debout, nu, les pieds liés à une colonne, les coudes attachés au chapiteau, la tête et le corps percé de plusieurs flèches, penchés en avant. Un ange, vêtu d'une longue tunique, lui montre le

ciel. A droite, deux archers, plus petits que le saint, s'apprêtent à lui décocher de nouvelles flèches.

Br. H. 0,24, l. 0,160. Donatello. — Collection Édouard André. Vente Piot (1864), 2,700 fr.



Dessin conservé au Cabinet des Estampes de Hambourg.

Sur ce bas-relief, voyez E. Piot, *la Sculpture à l'Exposition rétrospective du Trocadéro*, dans *l'Art ancien à l'Exposition de 1878*, p. 138 (gravé p. 141), et E. Müntz, *Donatello*, p. 92-93 (gravé p. 91). Il a été gravé également dans *les Arts du Métal*, par J. B. Giraud, planche XIX. M. Louis Courajod a retrouvé au Cabinet des Estampes



N° 75. — MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

par Donatello. (Collection Édouard André.)

de Hambourg une feuille de croquis de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle dans laquelle on reconnaît, au milieu de beaucoup d'autres motifs, une esquisse de la plaquette ci-dessus décrite. Il a publié ce dessin dans le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, année 1884, p. 221. On remarquera dans le coin de ce dessin, qui a fait partie des collections de Sir Joshua Reynolds et de William Esdeale, la copie d'une plaquette bien connue de l'école de Padoue, dont on trouvera plus loin la description et la reproduction. Mais ce qui pourrait donner quelque indice sur la provenance du bronze, ce sont peut-être les deux croquis de la partie supérieure du dessin. On y reconnaît sans peine un célèbre diptyque d'ivoire antique représentant Esculape et Hygie. Au xviiie siècle, ce diptyque faisait encore partie de la collection de la famille Gaddi, à Florence. (Voyez Gori, *Thesaurus veterum diptychorum*, t. III, supplément, pl. xx et xxi.) Il est permis de supposer que tous les objets dessinés sur ce même coin de papier faisaient partie de la même collection. Sur ce diptyque, qui fait partie de la collection Mayer, à Liverpool, voyez Labarte, *Histoire des Arts industriels*, 2e édition, t. Ier, p. 103; Pulsky, *Catalogue of Fejérvary ivories*, p. 35 et frontispice; Westwood, *Catalogue of the fictiles ivories in the South Kensington Museum*, p. 4-5, n^os^ '54, 45, 46.

76. *Saint Jérôme.*

Le saint est représenté à genoux, devant un Christ placé dans un oratoire taillé dans le rocher, tourné vers la droite, chauve et barbu. De la main droite, il tient une pierre, de la gauche il retient la draperie nouée autour de ses reins; près de lui, à gauche, un lion couché, et une tête de mort posée sur un livre placé sur un rocher. A droite, un chapeau de cardinal pendu à un arbre; à gauche, à l'arrière-plan, une église surmontée d'un pignon pointu percé d'un oculus, un clocher carré et une porte surmontée d'un tympan semi-circulaire sur lequel est représenté Dieu le Père, à mi-corps, de face et bénissant.

Br. H. 0,137, l. 0,105. École de Donatello. — Collection G. Dreyfus.

77. *Jeux d'amours.*

A droite, deux amours en portent un troisième en le prenant sous les bras et par les jambes ; à gauche, trois autres amours en soutiennent un autre que l'un d'eux a placé sur ses épaules. D'autres amours sont esquissés



N° 78. — TRIOMPHE DE L'AMOUR.
École de Donatello. (Collection G. Dreyfus.)

légèrement au second plan. Au fond, des arbres et quelques personnages indiqués sommairement. Bordure de moulure.

Br. H. 0,125, l. 0,230. École de Donatello. — Musée de Berlin.

Sur ce bas-relief, voyez le mémoire de W. Bode intitulé : *Die*

italienischen Skulpturen der Renaissance in den K. Museen zu Berlin; Bildwerke des Donatello und seiner Schule, dans le *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen,* année 1884; ce bas-relief y est gravé p. 30.

78. *Triomphe de l'Amour.*

Cinq petits génies nus ou vêtus de tuniques courtes et de draperies flottantes soutiennent une espèce de bouclier sur lequel repose un globe figurant le monde, flanqué de deux cornes d'abondance. L'Amour enfant, vêtu d'une draperie flottante, un carquois en sautoir, bande son arc et va décocher une flèche sur un petit génie qui s'envole vers la gauche.

Br. D. 0,076. École de Donatello. — Musée de Berlin. Musée national de Florence. Collection G. Dreyfus.

Cette plaquette a inspiré l'artiste qui a sculpté un groupe d'enfants soutenant un médaillon que l'on remarque sur le pilastre gauche de la porte de Crémone, au Musée du Louvre.

79. *Jeux d'amours.*

A gauche, un petit amour en soutient un autre qui tombe à la renverse à la vue d'un masque barbu dont est coiffé un autre amour. A droite, un amour marchant vers la gauche et tenant un vase des deux mains; derrière lui, un autre amour jouant de la flûte. Plaque de coffret bordée d'une moulure.

Br. H. 0,043, l. 0,079. École de Donatello. — Musée national de Florence. Collections G. Dreyfus, Picard.

80. *Pommeau et ornements de la garde d'une épée.*

Pommeau méplat : deux amours nus, à cheval sur des

dauphins, s'appuient sur un masque de Méduse placé entre eux. Au-dessus et au-dessous du masque, une coquille ; revers semblable.

Br. presque circulaire. H. 0,045.

Garde : quillons droits ornés de chimères, dressées, de face, les ailes éployées, au-dessus de deux dauphins affrontés. Au centre, au-dessous de la fusée, une plaquette rectangulaire soutenue par deux amours accroupis. Sur l'une de ces plaquettes on voit un homme nu, barbu, assis à terre, tenant de la droite une palme et présentant de la gauche un masque, terminé par des feuilles, à un satyre, qui s'avance vers lui ; sur l'autre, un homme barbu, assis, auquel un génie présente une amphore. Autour de la base de la fusée est gravée sur un bandeau la signature : OPVS DONATELLI FLO.

Longueur des quillons : 0,180. Largeur de la plaquette centrale : 0,060 ; hauteur : 0,020. Donatello. — Armeria de Turin.

M. Charles Yriarte a bien voulu me prêter une photographie de cette belle poignée d'épée qui, jointe aux notes de M. L. Courajod, m'a permis d'en donner la description. Bien que l'on ne connaisse pas les motifs qui ornent le pommeau et la garde sous forme de plaquettes, on a pensé qu'il était intéressant de signaler ici cette pièce trop peu connue qui montre que Donatello ne dédaignait nullement les petits ouvrages de sculpture. Au surplus, le pommeau orné du même motif deux fois répété est une véritable plaquette. Il est à remarquer que les petits génies représentés sur ce bronze offrent une certaine ressemblance avec les anges sculptés sur le tombeau du pape Jean XXIII, au Baptistère de Florence. Cette pièce a été publiée dans *la Fleur des belles épées,* par Ed. de Beaumont, Paris, 1886, in-folio, pl. 3 et 4, et dans la *Gazette des Beaux-Arts*, nº de janvier 1886, p. 53.

III

GIOVANNI TURINI

Né à Sienne vers 1384. — † en 1455.

La vie de Giovanni Turini est assez bien connue grâce aux nombreux documents publiés par M. Milanesi. (*Documenti per la Storia dell' arte Senese*, t. II.) Le même auteur a tracé dans son édition de Vasari (t. III, p. 303-307) une biographie de cet artiste que je me contenterai de résumer ici.

Giovanni naquit vers 1384; il était fils d'un orfèvre siennois, Turino di Sano di Tura de Vignano, qui lui apprit probablement son métier. En 1414 et 1416 il travaillait déjà pour le Dôme de Sienne, en compagnie de son père et d'Ambrogio di Andrea. Il exécuta un peu plus tard, pour la commune de Sienne, des statues de bois destinées à décorer une fontaine, et un casque d'argent doré destiné à un capitaine de la République. Mais ses travaux les plus importants se rapportent aux fonts baptismaux du Baptistère de Sienne. Cette cuve baptismale, à laquelle travaillèrent Lorenzo Ghiberti, Giacomo della Quercia et Donatello, est formée de six bas-reliefs de bronze retraçant l'histoire du précurseur : deux des bas-reliefs, la *Naissance de Saint Jean* et la *Prédication dans le désert*, sont de la main de Turini; l'influence de Ghiberti est très reconnaissable dans cette œuvre, qui date de 1427. La frise, ornée d'une inscription se détachant sur un fond d'émail bleu, qui entoure la cuve, est aussi de Turini, ainsi que trois des figures qui en ornent les angles,

Le petit tabernacle qui se dresse au milieu de la cuve fut aussi décoré d'une porte de bronze représentant le Christ ressuscité, commandée à Turini. Il faut encore citer parmi les principales œuvres de cet artiste une statue de marbre pour la chapelle du palais municipal de Sienne, trois autres bas-reliefs également en marbre, pour le Dôme, une louve de bronze, et les bénitiers de la chapelle du palais et de la sacristie du Dôme ; ces deux derniers morceaux sont émaillés.

Turini fit-il à proprement parler des plaquettes ? On ne saurait l'affirmer. Toujours est-il que la pièce décrite plus bas, qui peut rentrer dans cette catégorie, me paraît être de sa main. M. L. Courajod, qui me l'a communiquée, l'avait du premier coup attribuée à l'artiste siennois ; il basait son attribution sur le style général de l'œuvre, l'emploi de cet émail bleu qui figure dans presque toutes les œuvres de bronze dues à Turini, et enfin sur l'abus de ces caractères pseudo-arabes dont Turini a fait usage dans la décoration de ses sculptures. Cette attribution est, je dois le dire, absolument confirmée par les documents. On sait en effet que Donatello exécuta pour le tabernacle des fonts baptismaux de Sienne une porte représentant le Christ ressuscité. (Voyez Milanesi, *Documenti per la Storia dell' arte Senese*, t. II, p. 160.) Cette porte fut refusée par les administrateurs de l'œuvre du Dôme et rendue à Donatello. Une seconde porte fut commandée, vers 1435, à Turini. (*Ibid.*, p. 161.) Je me suis alors demandé si le bas-relief de Vienne n'était pas la porte rendue à Donatello, œuvre médiocre dans laquelle on retrouve quelques-uns des caractères des œuvres les plus brutales du sculpteur florentin ; l'émail y aurait été ajouté pour la mettre en harmonie avec le reste du monu-

ment. J'avais un moyen de comparaison facile pour décider cette question : il s'agissait d'avoir une reproduction exacte de la porte exécutée par Turini. J'écrivis à Sienne pour en avoir la photographie ; mais quel ne fut pas mon étonnement en apprenant que la porte de Turini, dont le souvenir n'était pas encore perdu à Sienne, avait disparu depuis de longues années déjà! Le bronze de la collection d'Ambras me paraît dès lors devoir être identifié avec la porte exécutée par Turini. Comment est-elle venue à Vienne, c'est ce que je ne me charge point d'expliquer.

81. *Le Christ ressuscité.*

Au centre d'une baie rectangulaire dont les montants sont terminés par des consoles ornées de feuillages, sur un piédestal orné de moulures, se tient le Christ debout, de face, nimbé, les cheveux et la barbe longs, les reins entourés d'une draperie. De la main gauche il soutient une large croix surmontée du *titulus,* de la droite étendue il montre le calice placé près de lui, à gauche. Deux pilastres ornés de feuillages, formant des candélabres terminés par un vase où boivent des oiseaux, soutiennent un entablement surmonté d'une large corniche. Au centre, sous un arc en plein cintre, on voit un buste nimbé, à triple visage, personnifiant la Trinité, et, aux extrémités, deux niches dans lesquelles sont figurés, à droite, la Vierge assise sur un siège pliant, nimbée, les bras croisés sur la poitrine ; à gauche; l'Ange de l'Annonciation, ailé, nimbé, à genoux, bénissant de la main droite, tenant de la gauche une palme. Au centre, au-dessus de la figure de la Trinité, dans un médaillon circulaire, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe.

Le champ, entre l'Ange et la Vierge, est gravé et champ-

levé et offre un semis d'étoiles se détachant sur un fond d'émail bleu. Dans l'espace compris entre les pilastres et les montants de la baie figurée à la partie inférieure du monument, on voit des imitations de caractères arabes se détachant également sur fond bleu. Enfin la même ornementation règne également sur le soubassement et sur le piédestal du Christ où les lettres ΑΩ, un Chrisma et le monogramme YHS (Jesus) se détachent sur un fond d'émail bleu. Cette plaque a dû servir de porte de tabernacle, ainsi que l'indique une entrée de serrure placée à gauche.

Br. H. 0,363, l. 0,249. — Musée du Belvédère (Collection d'Ambras), à Vienne.

IV

ANTONIO AVERULINO DIT FILARETE

Né à Florence en.... — † après 1462.

Sur cet artiste consultez Vasari, édit. Milanesi, t. II, p. 453 et suiv.; E. Müntz, *les Arts à la Cour des Papes*, t. Ier, p. 34, 41-44; t. II, p. 291 et suiv.; *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 90 et suiv.; Dohme, *Filaretes Tractat von der Architectur*, dans le *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, année 1880, p. 225; Von Tschudi, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1884, p. 291 et suiv.; L. Courajod, *Quelques sculptures en bronze de Filarete*, dans la *Gazette archéologique*, 1885, p. 382 et suiv. C'est à M. L. Courajod que l'on doit l'attribution à Filarete de la plaquette décrite ci-dessous.

Cette attribution, établie sur une comparaison avec la médaille de Filarete exécutée par lui-même et surtout avec les célèbres portes de la basilique de Saint-Pierre où l'on observe de nombreuses imitations de l'antique, est des plus probables. On y retrouve toutes les qualités et, il faut bien



PORTRAIT DE FILARÈTE.
D'après une médaille exécutée par lui-même.

le dire, tous les défauts du maître, qui à tout prendre fut un artiste assez médiocre. Ceci soit dit sans s'associer complètement au jugement de Vasari et de Bottari, qui ont véritablement été trop loin dans leurs critiques de la porte de Saint-Pierre.

82. *Combat d'Ulysse et d'Iros.*

Au milieu d'une grande salle, on voit Ulysse combattant contre le mendiant Iros. Aux compartiments de la voûte sont représentés des trophées et dans les angles des



REVERS DE LA MÉDAILLE DE FILARÈTE.

figures d'enfants. Au-dessus des figures, on lit en relief les noms : 'ANTINOOC — 'IPOC — 'OΔYC̃EVC; au bas, le mot : VICISSATIM.

Une palmette sert de couronnement à cette plaquette.

Br. H. 0,275, l. 0,163. — Collection d'Ambras, à Vienne.

V

AGOSTINO DI DUCCIO

Né à Florence en 1418. — † vers 1481.

La vie d'Agostino di Duccio, dont Vasari fait à tort un frère de Luca della Robbia (voyez Vasari, éd. Milanesi, t. II, p. 177, note 2), a été plusieurs fois esquissée à l'aide de nombreux documents. Il suffit donc de renvoyer à ces études sans essayer d'écrire une biographie du maître : un article de M. Adamo Rossi, imprimé en 1875 dans le *Giornale di erudizione artistica* de Pérouse, et le livre de M. Ch. Yriarte, *Un Condottiere au XVe siècle, Rimini*, où la part prise par Agostino aux constructions des Malatesta, à Rimini, et le rôle joué par lui à Pérouse sont particulièrement mis en lumière (voyez surtout p. 407 et suiv.), et enfin l'article publié par le même auteur dans *l'Art* en 1880. Il n'est cependant peut-être pas inutile de rappeler qu'Agostino naquit à Florence, en 1418, d'Antonio di Duccio dit Mugnone ; en 1442, on le trouve à Modène ; banni de Florence en 1446, il va à Venise, puis séjourne à Rimini et, de 1457 à 1461, à Pérouse, où il construit la façade de San Bernardino, chef-d'œuvre d'élégance et de goût. Rentré à Florence après 1461, on le retrouve encore plus tard à Pérouse ; on perd sa trace à partir de 1481. Les plaquettes décrites ci-dessous me paraissent, ainsi qu'à M. L. Courajod, qui, le premier, a émis cette opinion, devoir lui être attribuées; il en est de même d'un autre bas-relief de bronze, une *Crucifixion*, de dimensions trop grandes pour qu'on puisse le ranger parmi les plaquettes, qui se trouve au Musée du Bargello, à Florence.

83. *Pietà.*

Au centre, la Vierge, tenant sur ses genoux le Christ mort que soutiennent les saintes femmes qui donnent les signes d'une profonde douleur. A droite, on voit Joseph d'Arimathie qui porte la couronne d'épines, et, à gauche, Nicodème tenant les clous qui ont servi à clouer le Christ sur la croix.

Br. H. 0,127, l. 0,210. — Musée du Louvre. (Donation His de La Salle.)



Nº 83. — PIETA
par Agostino di Duccio. (Musée du Louvre.)

84. *Un Triomphe.*

Le triomphateur, debout, complètement nu, est représenté de face, le bras gauche appuyé sur une lance, un bouclier au bras droit. Derrière ses épaules voltige une draperie. Le char, de forme antique, est traîné par deux chevaux au pas, vus de face également et en raccourci ; deux hommes les tiennent par la bride à droite et à gauche.

Quelques exemplaires portent en exergue les lettres : BRVG.

Br. D. 0,053. — Musée de Berlin. (Exemplaire sans inscription.) Collection L. Courajod.

L'attribution de cette plaquette à Agostino di Duccio peut au premier abord paraître très hasardée; elle devient vraisemblable si l'on en rapproche le bas-relief représentant le *Triomphe de Sigismond Malatesta* exécuté par Agostino pour le tombeau des ancêtres de Sigismond à Rimini. (Voyez la gravure de ce bas-relief dans le livre de



Nº 84. — UN TRIOMPHE.
(Collection L. Courajod.)

Ch. Yriarte, *Un Condottiere au XVe siècle, Rimini,* p. 225.) On ne pourra nier qu'il n'existe une grande ressemblance entre les chevaux et surtout les conducteurs des chevaux du char représentés sur le bas-relief de Rimini et les personnages représentés sur la plaquette. En tout cas, la plaquette date bien de cette époque, bien qu'elle ait servi plus tard de revers à plusieurs médailles : d'abord à une médaille de Maximilien Ier, ensuite à la médaille d'un certain Euloge Honnu, datée de 1524. (Voyez *Trésor de Numismatique et de Glyptique, médailles allemandes,* pl. v, nº 6, et *Supplément au texte* de ce même volume.) Employée comme revers de Maximilien, la plaquette porte en exergue le mot BRVG. On en a conclu que cette médaille avait été coulée à Bruges lors d'un voyage que fit Maximilien

en Flandre, en 1494. Cette opinion peut être soutenue et dans ce cas les exemplaires de la plaquette portant le mot BRVG en exergue peuvent être considérés comme postérieurs à 1494 et dérivant de la médaille de Maximilien; mais ce qu'on peut hardiment affirmer, c'est que la composition est l'œuvre d'un artiste beaucoup plus ancien.

VI

BERTOLDO

Né à Florence vers 1420. — † 1491.

Bertoldo di Giovanni fut l'un des principaux élèves de Donatello, qui l'associa à plusieurs de ses travaux, notamment aux bas-reliefs qui ornent les chaires en bronze de San Lorenzo à Florence. (Vasari, éd. Milanesi, t. II, p. 425.) Il fut chargé par Laurent de Médicis de la garde de ses collections, et mourut, en 1491, à la villa de Poggio a Cajano. Outre un certain nombre de médailles, on connaît de lui un grand bas-relief de bronze représentant une bataille, qui se trouve maintenant au Musée du Bargello, à Florence. On sait également qu'il exécuta pour le Dôme de Florence deux statues d'enfants en bois, en 1485; on possède aussi de lui une statuette en bronze de Bellérophon, fondue par Adriano Fiorentino. (Voyez *Notizia d'opere di disegno*, éd. Frizzoni, p. 39 et 248.) M. Louis Courajod a retrouvé ce bronze dans la collection d'Ambras, à Vienne.

85. *La Pietà.*

Au centre, la Vierge assise à terre tient sur ses genoux le corps de son fils; de saintes femmes agenouillées à

droite et à gauche soutiennent les bras et les jambes du Christ. A droite et à gauche, deux personnages debout, drapés à l'antique, l'un barbu, l'autre imberbe. Au second plan, à gauche, une sainte femme, voilée, les mains jointes ; à droite, la Madeleine échevelée, les bras étendus, s'abandonne à sa douleur.

Br. H. 0,120, l. 0,200. — Académie des Beaux-Arts, à Venise. Collection L. Courajod.

Gravé dans Cicognara, *Storia della Scultura, Atlas,* pl. XI ; et dans *les Arts du métal à l'exposition de 1881,* par J. B. Giraud, pl. XX.

86. *La Mise au tombeau.*

Trois personnages, vêtus de tuniques courtes, soulèvent le corps du Christ et se disposent à le placer dans le tombeau. Au second plan, à gauche, la Vierge nimbée et vêtue de long se penche sur le corps de son fils; derrière elle, à droite et à gauche, quatre saintes femmes, parmi lesquelles on distingue la Madeleine qui s'arrache les cheveux. Pendant du numéro précédent.

Br. H. 0,120, l. 0,200. — Académie des Beaux-Arts, à Venise.

Gravé dans Cicognara, *Storia della Scultura, Atlas,* pl. XI. Ces deux plaquettes, que Cicognara attribue à Donatello, forment la partie inférieure de la porte de tabernacle en bronze qui se trouve à l'Académie des Beaux-Arts, à Venise; le centre et la partie supérieure de cette porte sont occupés par une grande croix, que soutiennent des anges, et des motifs d'architecture.

87. *Saint Sébastien.*

Le saint est représenté à mi-corps, la tête tournée de trois quarts à gauche, un linge noué autour des reins, les mains liées derrière le dos à un tronc d'arbre.

Br. D. 0,195. — Collection G. Dreyfus.

88. *Saint Jean-Baptiste.*

Le saint est représenté à mi-corps, la tête de trois quarts à droite, les cheveux et la barbe longs, la bouche ouverte ; il est vêtu d'une peau de bête et d'une draperie qui s'enroule autour de son bras droit dont il indique le ciel.

Br. D. 0,200. — Collection G. Dreyfus.

89. *Un Triomphe.*

Sur un char traîné vers la droite par deux chevaux au galop, précédés d'un homme nu courant et tenant une banderole, on voit un autel allumé sur lequel est agenouillé un captif; l'Amour semble attiser le feu, tandis qu'une femme assise à l'arrière du char, appuyée sur une urne, tient dans la main gauche un serpent dont elle paraît menacer le captif. Sur chacun des chevaux est debout un petit amour. A l'exergue, un carquois, des flèches et les ailes de l'Amour.

Br. D. 0,940. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

Sur cette médaille, voyez A. Armand, *Médailleurs italiens,* t. Ier, p. 77, n° 3.

VII

CRISTOFORO DI GEREMIA

Entre les années 1450 et 1468.

La biographie de cet artiste, sculpteur et médailleur, a été reconstituée en partie par M. E. Müntz. (*Les Arts à la Cour des Papes*, t. II, p. 291 et suiv.) Il a établi que

Cristoforo di Geremia de Mantoue et Cristoforo di Geremia de Crémone étaient un seul et même artiste. On ne peut savoir si en réalité il était originaire de Crémone plutôt que de Mantoue, mais ce que l'on peut affirmer, c'est qu'il appartient à l'Italie du nord. On connaît jusqu'ici trois médailles de sa main : Alfonse V d'Aragon, Paul II et la médaille d'Auguste dont le revers est décrit ci-dessous. (Voyez Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 30-32.)

90. *Auguste et l'Abondance.*

Revers de la médaille d'Auguste. Auguste, tenant en main un caducée, donne la main à l'Abondance qui tient une corne de la main gauche ; entre eux, un trépied antique. Cette plaquette, qui a sans doute formé l'extrémité d'un encrier, est entourée d'une moulure.

Br. H. 0,067, l. 0,067. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Musée de South Kensington. Collections L. Courajod, G. Dreyfus, Picard, Spitzer.

Sur cette médaille, voyez Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 31, n° 2. Dans la médaille, le trépied placé entre les deux personnages n'existe pas. Voyez la gravure publiée par E. Müntz, *les Arts à la Cour des Papes*, t. II, pl. 1.

VIII

GIANFRANCESCO ENZOLA DE PARME.

Entre les années 1456 et 1475.

On n'a guère de détails au sujet de cet orfèvre-médailleur ; mais, la plupart de ses médailles étant signées et

datées, on en peut facilement établir la série chronologique. Tout ce que l'on sait, c'est qu'il travailla pour les Sforza, seigneurs de Pesaro; Zani (*Enciclopedia delle belle arti*, 1re partie, t. VIII, p. 149) cite des actes où il est nommé : *Gio. Francesco, orefice da Parma, abitante in Pesaro; — Gio. Francesco, figliuolo di Luca, cittadino e abitatore di Pesaro*. Une des médailles exécutées par lui porte la date de 1456; la date la plus récente qu'on y relève est celle de 1475. C'est un artiste très médiocre; ses compositions sont confuses et ses personnages mal proportionnés.

91. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

La Vierge, assise de face dans une chaire à haut dossier, nimbée, tient de la droite un globe crucifère et de la gauche soutient l'Enfant Jésus nu et nimbé. A droite et à gauche, deux anges, agenouillés, de profil, vêtus de longues tuniques. Sur le fronton de la chaire de la Vierge, de forme semi-circulaire, on voit le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Légende : OPVS · IOHANNIS · FRANCISCI · PARMENSIS.

Br. Forme de sceau ogival. H. 0,080, l. 0,046. — Musée de Berlin.

92. *Saint Sébastien.*

A gauche, saint Sébastien, nu, debout, nimbé, de profil, attaché à un arbre, les mains derrière le dos. Devant lui, deux chiens, l'un grand, l'autre petit. A droite, deux archers placés l'un derrière l'autre : le premier, nu-tête, vêtu d'une tunique sans manches, les bras et les jambes nues, se prépare à lancer une flèche; le second, pieds nus,

vêtu d'un habit déguenillé, coiffé d'un bonnet, se penche en avant et bande son arc. Dans le ciel, à gauche, on voit un ange tenant une palme. Au bas, en relief, la signature :

IHOANNIS FRANCISI PARMENSIS· OPVS.

Bordure de grénetis. Br. H. 0,50, l. 0,075. — Musée Correr, à Venise. Collection G. Dreyfus.

93. *Saint Jérôme en prière.*

A droite, saint Jérôme, nimbé, demi-nu, à genoux devant le Christ, se frappe la poitrine avec une pierre ; dans le ciel plane le Saint-Esprit. A gauche, saint Jérôme sortant de sa cellule arrache l'épine du lion ; au second plan, sur une colline, un pape à cheval accompagné d'un nombreux cortège. Au fond, la ville de Rome désignée par les mots : ROMA S(enatus) P(opulus) Q(ue) R(omanus). Au bas enfin, la signature, sur une seule ligne : IHOANNIS FRANCISI PARME(n)SIS OPVS.

Br. H. 0,055, l. 0,082. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collections L. Courajod, G. Dreyfus.

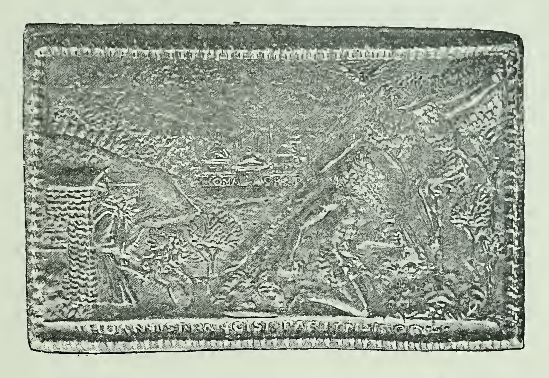
94. *Un Enfant et un Lion.*

Un enfant monté sur un lion marchant vers la droite ; de la main droite, il tient une haste ornée de banderoles. Fond de paysage et de fabriques. Légende : SOLA · VIRTVS · OMINEM (*sic*) FELICITAT. Au bas, une couronne ouverte d'où sortent des rinceaux et des plumes ; plus bas, la signature : IO · FR · PARMENSIS· Bordure de grénetis.

Br. D. 0,050. — Collection G. Dreyfus.

95. *Jeux d'enfants.*

A gauche, un enfant assis ayant devant lui un chien et un autre enfant debout tenant un tambour de basque (?) A droite, un Amour debout et vu de dos, et un quatrième enfant, debout, de profil à gauche. Légende : IHOANNIS FRANCISI · HENZOE · LAVRIFICIS · PARMENSIS · OPVS · 1467.



N° 93. — SAINT JÉRÔME EN PRIÈRE
par Enzola. (Musée du Louvre.)

Br. D. 0,063. — Cabinet des Médailles de Vienne.

96. *Un Combat.*

Un cavalier combat contre deux fantassins ; l'un de ceux-ci agenouillé plonge son épée dans le ventre du cheval. Légende : IHOANNIS · FRANCISI · PARMESIS · OPVS · MCCCCLXVIII.

Br. D. 0,063. — Musée de South Kensington.

97. *Combat d'un chevalier contre trois lions.*

Au centre, un chevalier armé de toutes pièces, la visière baissée, monté sur un cheval au galop tourné vers la droite ; de la main droite il tient un poignard. Un lion se dresse devant lui, un autre lui mord le pied, un troisième saisit la croupe du cheval. A terre, une épée brisée et un



N° 97. — UN COMBAT
par Enzola. (Collection G. Dreyfus.)

casque. Fond de montagne et de fabriques. Au bas, on lit la signature en relief : IOANNIS FRANCISI · PARMENSIS. Bordure de grénetis.

Br. H. 0,069, l. 0,068. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

Il faut rapprocher cette pièce du revers de la médaille de Costanzo Sforza, seigneur de Pesaro, qui représente ce seigneur en

armure avec le cimier et l'emblème des Sforza, l'épée à la main, sur un cheval galopant vers la gauche, au milieu d'une campagne fleurie. (Voyez Armand, *Médailleurs italiens,* t. Ier, p. 45, n° 10.) On sait que le lion figure dans les armoiries des Sforza et les lions représentés sur la plaquette sont peut-être une allusion à cette famille. La médaille est datée de 1475. Il faut enfin remarquer que cette plaquette a servi de revers (en 1550 environ) à une médaille de Pietro Strozzi, maréchal de France (1510 † 1558); en exergue on lit : FORTITVDO M(e)A D(omi)NVS. MD.X. (Voyez Litta, *Famiglie celebri d'Italia,* fasc. *Strozzi* n° 2 ; Armand, *Médailleurs italiens,* t. II, p. 200, n° 27.)

IX

PIETRO DA MILANO

Entre les années 1460 et 1485.

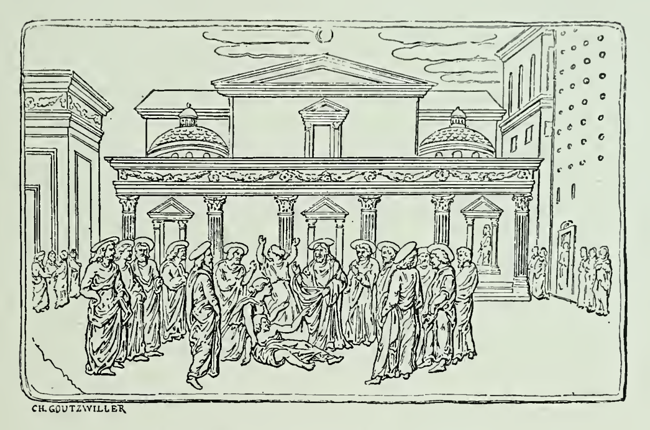
On trouvera dans l'ouvrage de M. Heiss (*Médailleurs de la Renaissance*, 2e fascicule, p. 39 et suiv.) une courte biographie de Pietro da Milano. Suivant Citadella (*Notizie... relative a Ferrara ricavate da documenti,* p. 687 et 688), Pietro était fils d'Amadio da Milano, orfèvre à Ferrare, qui fit son testament en 1483. M. Heiss place la naissance de Pietro entre les années 1432 et 1437; il faut sans doute l'identifier avec un certain *Petrus Mediolanensis, aurifaber*, qui travaillait à Rome en 1485. (E. Müntz, *l'Orfèvrerie romaine de la Renaissance*, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1883, t. Ier, p. 495.) On connaît un certain nombre de médailles signées de son nom. (Voyez Heiss, ouvr. cité ; et Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 38 et suiv.) De ces médailles une seule est intéressante pour l'histoire des plaquettes; c'est le n° 4 du catalogue Armand, qui représente le roi René d'Anjou et sa

femme Jeanne de Laval au droit, et au revers le roi René entouré d'une foule de courtisans; au second plan on voit un édifice religieux dans le style de Bramante. (Voyez H. de Geymüller, *les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, p. 34-35.) Cette médaille est signée et datée de 1462. Si l'on rapproche de cette médaille la plaquette décrite ci-dessous, on sera d'abord frappé de la très grande analogie qui existe entre le monument représenté sur la plaquette et l'église que nous offre la médaille. Mais ce qui est plus frappant encore c'est la ressemblance du travail : dans la médaille et dans la plaquette même absence de relief, même façon de traiter les monuments en perspective. (Comparer surtout le côté gauche de la médaille avec le côté gauche de la plaquette.) Ces raisons me paraissent suffisantes pour attribuer à Pietro da Milano une plaquette que son possesseur, M. G. Dreyfus, et M. Müntz (ouvr. cité, p. 493) ont jusqu'ici attribuée à Caradosso. La présence dans ces deux pièces d'un édifice dans le style de Bramante ne prouverait rien, puisque Caradosso, contemporain et ami de Bramante, a reproduit les traits du célèbre artiste dans une médaille au revers de laquelle on voit le projet de la basilique de Saint-Pierre ; mais cette plaquette n'offrant pas à mon avis de ressemblance avec les autres plaquettes attribuées authentiquement à Caradosso, il s'ensuit qu'on doit la retrancher de son œuvre. Elle me semble au contraire offrir assez de points de contact avec la médaille due à Pietro da Milano pour qu'on puisse en faire honneur à cet artiste.

98. *Un Miracle du Christ.*

Au premier plan, on voit un homme malade étendu à

terre qu'une femme agenouillée soutient en le tenant sous les bras. Le Christ debout devant lui le bénit de la main droite. A droite et à gauche, sont disposés presque symétriquement les douze Apôtres debout ; tous sont, comme le Christ, nimbés, à l'exception d'un seul. Près du Christ, on aperçoit une femme levant les bras au ciel. La scène



Nº 98. — UN MIRACLE DU CHRIST
par Pietro da Milano. (Collection G. Dreyfus).

se passe sur une place publique, en avant d'un grand édifice à trois nefs, orné de pilastres et de frises de feuillage, surmonté d'un fronton flanqué de deux coupoles. A droite et à gauche, deux rues bordées d'édifices, dans lesquelles circulent quelques personnages. Très bas relief.

Br. H. 0,057, l. 0,092. — Collection G. Dreyfus.

Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. Ier, p. 493.

X

PIER-GIACOMO ILARIO, DIT L'ANTICO

Mantoue, fin du xve siècle.

Voici un artiste sur lequel on ne sait à peu près rien, dont on ne connaît que quelques médailles (voyez Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 61-62), mais dont le surnom significatif, l'*Antico*, dénote assez qu'il passa sa vie à imiter les œuvres de l'antiquité. L'identité de l'Antico et de Pier-Giacomo Ilario nous est révélée par une lettre adressée par cet artiste à François, marquis de Mantoue, le 5 février 1497. (Publiée dans Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, t. Ier, p. 337, n° CLXVI ; et dans d'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, t. II, p. 40, n° 50.) L'Antico vivait encore en 1504, ainsi que le prouve le texte suivant : « A 12 novembre 1504 foe facta concessione de uno bancho sito in la becaria granda de la città di Mantoa a Pedro Iacopo Illario cognomenato l'Antiquo, celebre sculptore. (D'Arco, *ibid.*) On a pu voir dans l'*Introduction* que les médailles ou plaquettes de ce sculpteur étaient assez répandues. Celle qui est décrite sous le n° 99 est reproduite sur le pilastre gauche de la porte du palais Stanga, au Musée du Louvre. J'ai cru pouvoir rattacher aussi à cet artiste le n° 100, qui offre avec le numéro précédent certaines ressemblances de style.

99. *Une Victoire.*

Au centre, une Victoire debout de face, sur la boule du monde ; elle est vêtue d'une tunique flottante dont elle retient les plis de la main gauche, tandis qu'elle élève la

droite. A gauche, près d'un trophée, un captif, nu, debout, les mains liées derrière le dos. A droite, une femme (Minerve ?) debout, vêtue d'une tunique courte, s'appuie de la main droite sur une lance, de la gauche sur un autre trophée. Imitation du revers d'un bronze antique.

Br. D. 0,035. — Collection L. Courajod.



REVERS DE LA MÉDAILLE DE GIANFRANCESCO GONZAGA
par l'Antico. (D'après Litta.)

Cette plaquette est la reproduction, moins la légende du revers, de la médaille de Gianfrancesco Gonzaga, seigneur de Sabionetta. (Voyez Armand, *Médailleurs italiens,* t. Ier, p. 62, n° 1; *Trésor de Numismatique et de Glyptique,* méd. italiennes, tome Ier, pl. XXXI, n° 5; Litta, *Famiglie celebri d'Italia,* fasc. *Gonzaga.*)

100. *Un Triomphateur.*

Un guerrier, vêtu à l'antique, assis dans un char à quatre roues, traîné par deux chevaux ailés au galop, tournés vers la gauche ; de la main droite il tient une épée. Dans le ciel, une étoile; sous les chevaux, à terre, un bouclier et un sabre recourbé. Légende : DO : HE : (Donec ?) FIDES : QVAM : FECIT.

Br. D. 0,040. — Collections G. Dreyfus, Picard.

L'exemplaire de la collection Picard a un revers semblable au droit.

XI

MELIOLI

Mantoue. Fin du xve siècle.

On connaît cinq médailles de Melioli ; elles s'échelonnent entre les années 1474 et 1488 ; mais on sait qu'il vivait encore en 1500. (Voyez Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 80 ; E. Müntz, *Courrier de l'Art* du 25 mars 1886, p. 154-155.) Aucune des plaquettes que j'ai cru devoir attribuer à cet artiste n'est signée ; mais toutes me paraissent avoir des caractères communs que l'on retrouve dans les médailles de Melioli. C'est la médaille de Louis III de Gonzague, marquis de Mantoue (Armand, *ibid.*, n° 2 ; Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, fasc. *Gonzaga*), qui m'a servi de point de départ. Au revers, on voit le marquis de Mantoue assis et tourné vers la droite, ayant devant lui la Foi et Pallas ; cette médaille est signée : *Meliolus sacravit anno 1475*. Or, si l'on compare la figure du marquis de Mantoue avec le Porsenna devant lequel Mucius Scævola se brûle la main (n° 108), on voit que c'est à peu de chose près la même figure ; le travail et le style sont aussi identiques ; en prenant cette plaquette comme type, il est facile de lui rattacher tout un groupe de petits bronzes offrant tous le même caractère, notamment les n° 101, 104, 105, 110, qui tous sont, sans aucun doute, l'œuvre d'un même artiste.

101. *Le Jugement de Salomon.*

Au centre, Salomon, assis sur un trône placé sur une base cubique très élevée ; il est vêtu à la romaine et de la main droite tient une masse. A gauche, la bonne et la

mauvaise mère debout, échevelées, vêtues de longues tuniques ; près d'elles, à terre, l'enfant mort enveloppé d'un maillot. A droite, un soldat debout, de face, vêtu à la romaine, brandit de la main droite une large épée dont il s'apprête à trancher l'enfant qu'il tient par un pied.

Br. D. 0,049. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.



N° 102. — SAINT GEORGES COMBATTANT LE DRAGON
par Melioli. (Musée du Louvre.)

102. *Saint Georges combattant le dragon.*

Saint Georges, à cheval, vêtu à l'antique, tourné vers la droite, perce le dragon de sa lance ; à gauche, on voit la fille du roi de Lydie, et un arbre desséché. Au-dessous, une tête de chérubin. Plaque de pommeau d'épée.

Br. H. 0,055, l. 0,050. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.)

Voyez plus bas, au n° 106, la seconde plaque de ce pommeau d'épée.

103. *Hercule et le lion de Némée.*

Hercule, presque entièrement nu, est debout et tourné vers la droite ; il appuie le genou droit contre la poitrine du lion et des deux mains lui brise les mâchoires. A gauche, un tronc d'arbre ; à terre, la massue d'Hercule.

Br. D. 0,043. — Musée de Berlin.



N° 104. — UN CHASSEUR ET UN BACCHANT
par Melioli. (Collection G. Dreyfus.)

104. *Un Jeune Chasseur et un Bacchant.*

A gauche, un jeune chasseur, vêtu d'un manteau court agrafé sur l'épaule gauche, assis sur un trophée et endormi, la tête appuyée sur la main droite. Vers lui s'avance un bacchant nu, la tête coiffée d'un casque surmonté de trois plumes, tenant d'une main une lance ornée de deux ailes, de l'autre une tortue en guise de bouclier. A gauche, sur un piédestal, une statue de l'Amour tenant d'une main

un arc et de l'autre une flèche. Bord orné d'une moulure.

Br. D. 0,058. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

105. *Une Femme endormie et un Bacchant.*

A gauche, une femme nue assise sur un trophée, endormie dans la même position que le chasseur de la pièce



Nº 105. — UNE FEMME ENDORMIE ET UN BACCHANT
par Melioli. (Collection G. Dreyfus)

précédente. Un bacchant nu, casqué, tenant de la main droite un bâton, s'avance vers elle. A droite, une statue de l'Amour, sur un piédestal. Dans le fond, un arbre; au ciel, le croissant de la lune et une étoile.

Plomb. D. 0,050. — Collection G. Dreyfus.

Les deux plaquettes précédentes sont la répétition d'un même sujet avec des modifications. On trouvera à l'œuvre de Giovanni delle Corniole (nº 133) le même sujet traité plus finement. Toutes ces plaquettes paraissent dériver d'un même original qui doit être une pierre gravée antique. Ce sujet a été repris plus tard par Pastorino, qui en

a orné le revers de la médaille d'Hercule II de Ferrare. (Voyez Armand, *Médailleurs italiens,* t. I[er], p. 194, n° 35, et Litta, *Famiglie celebri d'Italia,* fasc. *Este,* n° 24.)

106. *Vulcain forgeant les armes d'Énée.*

A droite, Vulcain assis sur un siège de forme cubique et forgeant; devant lui Vénus debout, nue, vue de face, tenant une lance de la main droite; près d'elle un bouclier. Au second plan, un bouclier pendu à un arbre. Au bas, une tête de chérubin. Plaque de pommeau d'épée.

Br. H. 0,057, l. 0,054. — Collection G. Dreyfus.

Cette plaquette, découpée de façon à garnir l'un des plats d'un pommeau d'épée, forme la contre-partie du n° 102.

107. *Combat contre un centaure et un satyre.*

A droite, un centaure au galop armé d'un bâton et un satyre attaquent un guerrier qui se couvre de son bouclier. A gauche, un autre guerrier fuyant. En exergue, un trophée d'armes.

Br. D. 0,045. — Musée de Berlin.

108. *Mucius Scævola.*

A droite, Mucius Scævola, debout, vêtu à l'antique, un manteau noué sur l'épaule droite, se brûle la main au-dessus d'un autel orné d'un bas-relief représentant un homme debout et nu. A gauche, Porsenna assis sur un siège cubique sur lequel on lit CO SE (? *Senatus Consulto*). Le roi est vêtu à la romaine et porte une couronne à pointes. Derrière lui, on voit trois soldats debout, coiffés de casques; deux d'entre eux portent des lances, le troisième une hallebarde.

Br. D. 0,069. — Collection G. Dreyfus.

On trouve sur l'un des pieds-droits de la porte *della Rana*, à la cathédrale de Côme, un petit bas-relief copié exactement sur la plaquette précédente. Cette porte a été exécutée en 1507. Voyez plus haut l'*Introduction*.

109. *Trois Soldats.*

L'un, nu et casqué, est monté sur un cheval galopant vers la gauche. Devant et derrière lui, courent deux soldats vêtus à la romaine portant des lances. Les casques sont surmontés de panaches très volumineux.

Br. D. 0,045. — Musée de Berlin.

110. *Deux Cavaliers antiques.*

Deux guerriers à cheval galopant vers la droite, la lance en arrêt. Derrière eux, un arbre. Fond maté à l'outil ; certains détails ont été ciselés grossièrement. Légende : VICTORI GLORIA MAIOR ERIT. — Exergue : SG, sans doute pour SC *(Senatus Consulto)*. Imitation d'une médaille antique.

Br. D. 0,052. — Collection L. Courajod.

Voyez plus loin, n° 132, une pièce à laquelle la présente plaquette sert de revers.

111. *Une Allocution militaire.*

A gauche, sur une estrade, on voit deux guerriers vêtus à l'antique, l'un casqué, l'autre nu-tête. Ce dernier adresse un discours à trois soldats cuirassés et casqués, portant des boucliers et des enseignes, debout vers la droite. Imitation du revers d'une monnaie antique.

Br. D. 0,049. — Collection L. Courajod.

112. *Méléagre.*

Droit : un homme nu, monté sur un cheval au galop,

dirigé vers la droite; il brandit une épée recourbée. Sous le cheval court un sanglier.

Revers : un homme vêtu à l'antique, un manteau flottant sur les épaules, monté sur un cheval cabré, dirigé vers la droite.

Br. D. 0,090. — Musée du Louvre. (Le droit seulement.) Collection G. Dreyfus.

Le droit de cette plaquette se trouve assez fréquemment; mais il est rare qu'elle ait un revers.

113. *Méléagre.*

Même disposition que le droit de la plaquette précédente. Légende en grandes capitales de très haut relief : [MEL] EAG [ER]......... DE + CELIDONE.

Br. D. 0,090. — Collection A. Armand.

Ce bronze, représentant Méléagre, a été copié, comme le n° 108, dans l'une des sculptures qui décorent la porte *della Rana,* à la cathédrale de Côme.

114. *Deux Hommes combattant.*

Un cavalier, nu, tourné vers la droite, sur un cheval au galop, cherche à percer d'une lance un homme nu, casqué, debout devant lui, et portant un bouclier au bras gauche, une lance dans la main droite.

Br. D. 0,050. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

Cette plaquette est reproduite presque littéralement sur le pilastre de droite de la porte de Crémone, au Musée du Louvre.

115. *Une Offrande.*

A gauche, on voit un homme nu assis sous un arbre,

auquel trois autres hommes également nus offrent des corbeilles pleines de fruits.

Br. D. 0,049. — Collection Dreyfus.

Cette plaquette a été copiée dans les sculptures qui décorent la Chartreuse de Pavie. Voyez Durelli, *la Certosa di Pavia*, pl. XXXIX.



SCULPTURE DE LA PORTE DE CRÉMONE
imitée de la plaquette n° 114. (Musée du Louvre.)

XII

M. C.

Italie du Nord, fin du XVe siècle.

Ce monogramme pourrait à la rigueur être lu : *Meliolus consecravit*, puisque Melioli a employé quelquefois cette formule. Cependant le style de la plaquette suivante

ne se rapprochant pas de celui des pièces authentiques de Melioli, il est plus prudent de ranger à part le bronze portant ce monogramme, en remarquant toutefois qu'il appartient à l'Italie du nord et à la fin du xve siècle.

116. *Deux Hommes se disputant une femme.*

Un homme nu, monté sur un cheval au galop, dirigé vers la gauche, enlève une femme qu'un autre homme nu tente de retenir. En exergue, les deux lettres : M. C., en creux.

Br. D. 0,049. — Collection G. Dreyfus.

XIII

L C R I I et L. C. I.
S

Italie du nord, fin du xve siècle.

L'artiste qui a signé les deux plaquettes suivantes de ces deux monogrammes appartient au dernier quart du xve siècle et à l'Italie du nord ; mais on ne peut déterminer au juste dans quelle ville il travaillait ; peut-être à Milan, si l'on s'en tient à l'indication que fournit la reproduction du n° 117 sur une sculpture milanaise, conservée au Musée Archéologique de Brera.

117. *Sacrifice à l'Amour.*

A droite, on voit une femme assise, demi-nue, tournée vers la gauche ; de la main droite elle tient sur son genou un petit vase. Devant elle, une femme agenouillée lui présente un grand vase d'où s'échappent des flammes :

derrière elle se tiennent debout deux autres femmes. Au centre, au second plan, sur un haut piédestal, une statue de l'Amour enfant, tenant un arc et une flèche. Près de la statue, à droite, un candélabre. En exergue, le monogramme suivant :

L C R I I
S

Bordure ornée de feuilles frisées.

Br. ovale. H. 0,059, l. 0,051. — Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque nationale. Collections L. Courajod et G. Dreyfus.

L'exemplaire du Cabinet des Médailles forme le revers d'un médaillon offrant au droit un buste de l'empereur Hadrien, lauré. (Voyez plus haut, n° 57.) Le *Sacrifice à l'Amour* est sculpté, légèrement agrandi, sur le renflement d'un candélabre qui décore un pilastre de marbre blanc, du xve siècle, conservé au Musée Archéologique de Brera, à Milan. Ce renseignement m'a été communiqué par M. L. Courajod. — Cette plaquette a été vendue 525 fr. à la vente His de la Salle, en 1880.

118. *Sacrifice à Priape.*

Au pied d'un terme de Priape ithyphallique est placé un autel à trois pieds sur lequel deux femmes font une offrande, l'une debout et vêtue d'une longue tunique; l'autre agenouillée, demi-nue, les mains levées au-dessus de la tête, dans une attitude suppliante. A droite, au second plan, une autre femme place une couronne de fleurs sur la tête de Priape. A gauche, un arbre. En exergue, le monogramme : L. C. I. Cette plaquette est entourée d'une moulure.

Br. ovale. H. 0,060, l. 0,053. — Musée de Berlin. Collection L. Courajod.

Cette plaquette est de la même main que le *Sacrifice à l'Amour*

précédemment décrit dont elle peut être considérée comme le pendant.

XIV

FRA. ANTONIO DA BRESCIA

Brescia, fin du xve et commencement du xvie siècle.

Cet artiste a signé un certain nombre de médailles. (Voyez Armand, *Médailleurs italiens,* tome Ier, page 102.) Peut-être faut-il l'identifier avec un sculpteur du même nom et du même pays qui travaillait à Rome en 1468 et 1472 (Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, tome Ier, p. 31); ou peut-être même avec cet Antonio da Brescia auquel on doit un certain nombre d'estampes. (Zani, *Enciclopedia delle belle arti,* 2e partie, t. IV, p. 342, et t. VII, p. 204.) Dans tous les cas, il ne faut pas songer à l'identifier, comme l'a fait M. Fortnum (*Catalogue of the bronzes in the South Kensington Museum,* p. 45, n° 7491'61, et 1078'55; p. 46, n° 6722'60), avec un artiste absolument légendaire, Francesco Antonio Erizzo. L'existence de cet artiste ne repose que sur une lecture fautive des auteurs du *Trésor de Numismatique et de Glyptique* (*Médailles italiennes*), t. Ier, pl. xv, n° 3), qui ont lu ERIX au lieu de BRIX. (Voyez Friedlaender, *Die italienischen Schaumünzen*, dans le *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen,* t. II, 1881, p. 103.) En examinant les médailles qui sont dues à cet artiste, on peut lui attribuer quelques plaquettes, dont quelques-unes sont très communes, et qui toutes se distinguent par une certaine sécheresse dans le travail et une tentative pour introduire le paysage dans les fonds; ce

travail est tellement sec qu'on peut supposer que l'artiste s'était essayé dans la gravure des pierres fines; aussi ses plaquettes ont-elles par le faire quelque ressemblance avec celles de Giovanni delle Corniole; on n'y retrouve pas toutefois la même élégance que dans les œuvres de ce dernier artiste.

119. *Jason.*

Jason complètement nu, les cheveux bouclés et tombant sur les épaules, est représenté debout, la main droite



N° 119. — JASON
par Fra. Antonio da Brescia. (Collection G. Dreyfus.)

appuyée sur son arc, le coude gauche sur un tronc d'arbre auquel est suspendu un carquois. A ses pieds est étendu le dragon qu'il vient de tuer. Fond de paysage et de fabriques.

Br. D. 0,065. — Musée de Berlin. Musée de South Kensington. Collections A. Armand, L. Courajod, G. Dreyfus. Vente Piot (1864), 33 fr.

La plaquette de la collection A. Armand constitue une variante

(h. 0,083, l. 0,058); elle est de forme hexagonale et ornée au bas d'une tête de chérubin. Une simple comparaison de la plaquette avec le revers de la médaille de Nicolo Vonica de Trévise (Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 103, n° 6) suffit pour reconnaître que la plaquette et le revers de la médaille ne sont qu'une seule et même pièce; dans la plaquette on a transformé l'Amour ou Apollon en Jason par l'addition d'un dragon; de plus, on a ajouté un fond de paysage.



REVERS DE LA MÉDAILLE DE NICOLO VONICA DE TRÉVISE
par Fra. Antonio da Brescia.

120. *Amour endormi.*

Il est assis à terre et endormi, le bras droit appuyé sur un cippe auquel sont suspendus son arc et son carquois. A droite, au second plan, un gazon et un arbre.

Br. D. 0,068. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.) Musée de Berlin. Musée Correr, à Venise.

Cette plaquette est reproduite sur la clôture du chœur de la cathédrale de Chartres, exécutée en 1529. Voyez plus haut l'*Introduction*. On a voulu y reconnaître une œuvre du médailleur Boldu. (Fortnum, *Catalogue of the bronzes in the South Kensington Museum*, p. 44, n° 4082'57).) Pour ma part, je ne puis admettre cette attribution; les médailles de Boldu ont un caractère bien tranché, très différent de cette plaquette, et cette attribution ne repose que sur une certaine similitude d'attitude entre l'*Amour*

endormi et le génie appuyé sur une tête de mort que l'on voit au revers d'une médaille de Boldu. (A. Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 37, n° 4.)

121. *L'Abondance et un Satyre.*

L'Abondance est représentée sous la figure d'une femme nue et étendue à terre, une corne d'abondance dans la



N° 120. — AMOUR ENDORMI
par Fra. Antonio da Brescia. (Musée du Louvre.)

main droite. Vers la droite, un satyre nu et sonnant de la trompe. Au fond, quelques monuments ornés de colonnades.

Br. D. 0,060. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus. Vente His de la Salle, 265 fr.

122. *Bacchante endormie et Satyres.*

A gauche, près d'un pilier sur lequel on lit le mot VIRTUS, on voit une femme endormie, la tête appuyée dans

sa main droite. Près d'elle sont deux enfants, dont l'un lui prend le sein. Deux satyres, dont l'un porte une branche d'arbre, soulèvent la draperie qui couvre la femme. Au fond, un arbre.

Br. D. 0,060. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collections L. Courajod et G. Dreyfus. Vente His de la Salle (1880), 315 fr.



N° 121. — L'ABONDANCE ET UN SATYRE
par Fra. Antonio da Brescia. (Musée du Louvre.)

Un bronze de la collection G. Dreyfus montre ces deux plaquettes (nos 121 et 122) accolées, comme la face et le revers d'une médaille, ce qui semble bien prouver, indépendamment d'arguments tirés du style des œuvres elles-mêmes, qu'elles sont dues au même artiste. Cette plaquette, ainsi qu'on l'a vu dans l'*Introduction*, a été reproduite plusieurs fois : d'abord dans une gravure du *Songe de Polyphile;* et en France en sculpture dans le cloître de Saint-Martin-de-Tours, sur une maison de Valence, et au château de Villers-Cotterets. Cette dernière sculpture paraît dériver de la gravure du *Songe de Polyphile* et non de la plaquette.

123. *La Charité; une Bacchante.*

Ces plaquettes trois fois répétées chacune ornent les faces d'un encrier hexagonal.

Grand côté : la Charité représentée sous les traits d'une femme assise à terre, à droite, la poitrine découverte; sur ses genoux on voit un enfant nu qui prend un pot à



N° 122. — BACCHANTE ENDORMIE
par Fra. Antonio da Brescia. (Musée du Louvre.)

feu que lui offre un autre enfant ; à sa gauche, deux enfants nus debout et un candélabre. Au fond, un arbre.

Petit côté : une bacchante demi-nue tournée vers la droite, une draperie jetée sur les épaules, les cheveux épars ; de la main droite elle tient un pot à feu, de la gauche, une torche allumée et renversée.

Br. H. 0,050. D. 0,086. — Collection G. Dreyfus.

La *Charité* offre une certaine ressemblance avec la plaquette portant l'inscription *Virtus*, cataloguée sous le n° 122.

XV

GIOVANNI DI LORENZO DI PIETRO DELLE OPERE
dit GIOVANNI DELLE CORNIOLE.

Florence ; né vers 1470. — † vers 1516.

Giovanni delle Corniole est certainement l'un des artistes qui ont fait les plaquettes les plus fines ; aussi bien, comme son nom l'indique, était-il habitué aux travaux les plus minutieux et les plus délicats que nécessite la taille des pierres dures. Vasari ne nous dit que peu de chose sur cet artiste, mais son annotateur M. Milanesi (Vasari, t. V, p. 368-369) a pu réunir sur lui un certain nombre de renseignements dont voici la substance. Giovanni naquit de Lorenzo di Pietro delle Opere, à Pise, vers 1470 ; il semble que ce fut à Pise même qu'il apprit à tailler les pierres précieuses, mais en 1498 il habitait Florence ; il fut appelé plusieurs fois à faire partie de ces réunions d'artistes auxquelles les Florentins avaient si souvent recours pour juger telle ou telle œuvre d'art ou pour décider du lieu où on placerait telle ou telle statue. Il fit son testament au mois de janvier 1516 et l'on peut supposer qu'il ne survécut ensuite que peu de temps. Des pierres qu'il avait gravées, on ne connaît guère qu'un portrait de Savonarole que Vasari cite avec éloges et qui se trouve aujourd'hui au Musée des Offices, à Florence. C'est par comparaison avec cette pierre qu'on attribue à Giovanni delle Corniole un médaillon de bronze représentant Savonarole. (Voyez Armand, *Médailleurs italiens,* t. Ier, p. 106.) Giovanni ne fut pas seulement graveur en pierres fines,

il fut aussi sculpteur et habile fondeur, orfèvre et peut-être graveur. Ses œuvres sont faciles à reconnaître, car beaucoup sont signées d'un monogramme : IO *(Johannes)*, I O F ; ou I O. F F (*Johannes fecit, Johannes Florentinus fecit*). Ce monogramme a fait que quelques auteurs ont attribué ces plaquettes à Giacomo Francia. (Voyez Fortnum, *Descriptive Catalogue of the bronzes.... in the South Kensington Museum*, p. 42.) C'est sans doute aussi cette signature qui a fait attribuer à Francia un nielle qui reproduit précisément une des plaquettes de Giovanni delle Corniole, représentant Ariadne dans l'île de Naxos. (Voyez plus bas le nº 130.) Ce nielle a été catalogué par Duchesne (*Essai sur les nielles*, nº 242, p. 227-228) qui l'attribue, on ne sait pourquoi, à Pellegrino da Cesena ; et Duchesne ajoute : « M. Ottley pense que ce nielle est de François Francia. » Quoi qu'il en soit, ce nielle ne nous paraît être ni de Giacomo, ni de Francesco Francia, ni de l'artiste connu sous le nom de Pellegrino de Cesena, mais bien plutôt de Giovanni delle Corniole lui-même.

124. *La Mise au tombeau.*

A droite, un homme barbu, vêtu d'une tunique courte, une sainte femme et un troisième personnage coiffé d'un turban soutiennent le corps du Christ à demi dressé sur le bord du tombeau. La Madeleine agenouillée embrasse les pieds du Christ, tandis que la Vierge, debout au second plan, vêtue de long, se cache le visage dans les mains. Près de la Vierge, on voit saint Jean debout, les mains jointes dans une attitude douloureuse. A droite, une sainte femme debout, le corps vu de dos, la tête de trois quarts, s'essuie les yeux d'un pan de son manteau. Au fond, à droite, le Calvaire surmonté de troix croix ; au centre, les murailles

de Jérusalem; à gauche, un rocher. Au bas, la signature: I O.

Br. cintré par le haut. H. 0,80, l. 0,065. — Musée de Berlin.

125. *La Mise au tombeau.*

Au centre, le Christ mort, étendu sur un linceul; saint Jean, agenouillé à gauche, lui soutient la tête, tandis que deux personnages, l'un à genoux, l'autre debout, tiennent les extrémités du linceul. Au second plan, à droite, une femme tenant un vase de parfums; à gauche, une sainte femme pleurant, et, au centre, près d'un palmier, la Vierge évanouie soutenue par une femme. Au-dessus on aperçoit le Calvaire surmonté des trois croix, entourées de soldats à pied et de cavaliers; les larrons sont encore en croix. Tout au fond, à droite, la porte de la ville de Jérusalem. Au bas de la composition un écusson d'armoiries de.... aux quatre paux de..... surmonté d'un chapeau de cardinal, supporté par deux anges volants. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,085, l. 0,075. — Musée de Berlin. Ancienne collection Passalaqua.

126. *Jupiter.*

Droit: Jupiter vu en buste de profil à droite; il porte la barbe et les cheveux longs et frisés: imitation d'un antique.

Revers: une assemblée de dieux. A droite, Mars, nu, casqué, assis sur un trophée, caresse l'Amour debout devant lui; à gauche, Mercure vu de dos, tenant le caducée; Vulcain vu de face, tenant un marteau. Au second plan, Hercule vêtu de la peau du lion de Némée, Vénus,

debout et nue tenant un flambeau et, à droite, un dieu barbu, drapé dans un manteau.

Br. ovale. H. 0,041, l. 0,035. — Collection G. Dreyfus.

127. *Vénus.*

A gauche, sous un laurier auquel est suspendu un cartouche et sur lequel est grimpé un petit enfant nu soufflant dans une trompette, Vénus assise, tenant à la main une tige de fleurs. Elle est vêtue d'une tunique flottante qui laisse à découvert la poitrine et les jambes. Devant elle, un enfant nu et debout (l'Amour ?) sur la tête duquel elle pose la main gauche. A droite, près d'elle, un bouclier ovale sur lequel est représenté un bacchant ; derrière elle, un petit enfant. Au second plan, derrière Vénus, un homme barbu, debout, un manteau noué sur l'épaule droite, dans une attitude admirative ; derrière lui, un homme casqué et cuirassé tenant une lance. A droite, un homme nu et debout tenant de la main gauche une patère et de la droite, élevée au-dessus de la tête, un caducée ; derrière lui un cheval marchant au pas vers la droite et un autre homme nu debout, un manteau agrafé sur l'épaule droite ; il marche vers la droite et porte sur son épaule un trident auquel est suspendu un médaillon. Fond maté à l'outil.

Br. légèrement convexe. D. 0,063. — Collection G. Dreyfus.

128. *Vulcain forgeant les armes d'Achille.*

A gauche, Vulcain debout et forgeant sur une enclume ; près de lui, à terre, des armes. A droite, Thétis et Achille debout ; au-dessus d'eux voltige un amour. Au bas, un petit cartouche.

Br. D. 0,050. — Musée de Berlin.

129. *Pan et Syrinx.*

Pan nu et barbu, assis à gauche, sur un rocher recouvert d'une draperie, attire vers lui Syrinx représentée à droite, debout et de face.

Br. ovale. H. 0,038, l. 0,033. — Musée de Berlin.

130. *Ariadne dans l'île de Naxos.*

Au centre, Ariadne assise et demi-nue, tenant un flambeau renversé. A droite et à gauche, une bacchante, deux bacchants, un satyre et une faunesse portant des torches et divers attributs, parmi lesquels on distingue une tête de taureau et une hure de sanglier. En exergue, la signature : I O. F F.



N° 130. — ARIADNE DANS L'ÎLE DE NAXOS
par Giovanni delle Corniole. (Musée du Louvre.)

Br. D. 0,052. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.) Musée de Berlin. Collections P. Bucquet, G. Dreyfus, A. Picard. Vente Eug. Piot (1864), 18 fr. Vente His de la Salle (1880), 175 fr.

131. *Ariadne dans l'île de Naxos.*

Même composition que la plaquette précédente. Au revers, le Parnasse sur lequel on distingue Apollon accompagné des neuf Muses. Légende: NYMPHÆ NOSTER AMOR.

Br. D. 0,052. xvie siècle. — Collection A. Armand.

Ce revers appartient à la médaille de Giambattista Salvatorini, jurisconsulte milanais (+ 1590). Voyez A. Armand, *Médailleurs italiens*, t. II, p. 205, n° 9.



NIELLE REPRODUISANT LA PLAQUETTE N° 130.

(Duchesne, n° 242.)

132. *Ariadne dans l'île de Naxos.*

Même composition que les deux plaquettes précédentes. Au revers, deux cavaliers antiques. Légende : VICTORI GLORIA MAIOR ERIT.

Br. D. 0,048. Italie, xvie siècle. — Collection A. Armand.

Le revers de cette plaquette reproduit une pièce cataloguée plus haut sous le n° 110 et attribuée à Melioli.

133. *Jeune Chasseur endormi et un Bacchant.*

A gauche, un jeune chasseur nu, assis et endormi, accompagné d'un lion. Au centre, un bacchant nu et portant la dépouille d'un taureau et une tête d'ours s'avance vers lui. A droite, une statue sur un piédestal. En exergue, la signature : I O. F. Empreinte d'une pierre gravée de la Renaissance, imitée d'une pierre antique.

Br. D. 0,032. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.) Musée de Berlin.

Sur cette pièce, voyez plus haut au chapitre de Melioli, n°s 104 et 105.

134. *Le Jugement de Pâris.*

A gauche, Pâris nu, assis sous un arbre, offre la pomme à Vénus demi-nue qui s'avance pour la recevoir. Derrière elle, Junon et Minerve armée d'un bouclier et d'une lance. L'Amour voltige au-dessus de Vénus. En exergue, la signature : IO· F· F.

Br. D. 0,055. — Musée du Louvre. Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque nationale. Musée de Berlin. Musée Correr, à Venise. Collections P. Bucquet, L. Courajod, Dreyfus, A. Picard. Vente E. Piot (1864), 25 fr. Vente His de la Salle (1880), 275 fr.

Publié dans le *Trésor de Numismatique et de Glyptique : Recueil général des bas-reliefs*, 2e partie, pl. XLII, n° 4.

135. *Sacrifice d'Iphigénie.*

Au centre, Iphigénie demi-nue, échevelée, une draperie nouée autour des reins. Un guerrier barbu, casqué, un bouclier au bras, se précipite sur elle et cherche à la percer d'une épée courte. Derrière lui, un homme demi-nu

portant un trophée. A gauche, un guerrier casqué vu de dos, un bouclier hexagone sur l'épaule, indique du geste Iphigénie à une personne barbue et chauve (Calchas?), vêtue d'un manteau, qui se trouve au second plan.

Br. D. 0,054. — Collection G. Dreyfus.

136. *Énée passant le Styx.*

A gauche, sur le bord du Styx on voit Énée debout et nu, coiffé d'un casque, et portant un bouclier; près de lui



Nº 133. — JEUNE CHASSEUR ET UN BACCHANT
par Giovanni delle Corniole. (Musée du Louvre.)

se tient un autre personnage vu de dos. Un homme nu, également vu de dos, approche la barque du rivage tandis que Caron manie la rame.

Br. D. 0,062. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

137. *Horatius Coclès.*

Au centre, Horatius Coclès, sur un cheval au galop, la lance en main, défend le pont que deux Romains détruisent derrière lui. Trois soldats, portant des boucliers, des lances et des épées, attaquent Coclès en même temps. Au fond, à droite, on voit un château fort ressemblant au

château Saint-Ange, surmonté de drapeaux. Dans le ciel, trois étoiles.

Br. découpé, destiné à orner le pommeau d'une épée. H. 0,061, l. 0,059. — Musée de Berlin. Collections G. Dreyfus, A. Picard. Vente His de la Salle (1880), 207 fr.

138. *Mucius Scævola.*

A droite, Mucius Scævola debout se brûle la main au-dessus d'un autel allumé; près de lui se tiennent deux personnages. Au second plan, un édifice supporté par des colonnes. A gauche, un guerrier debout portant une enseigne, et trois cavaliers, dont l'un porte également une enseigne. En exergue, la signature : IO· F· F, suivie d'un petit rinceau.

Br. découpé, destiné à orner le pommeau d'une épée. H. 0,058, l. 0,056. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus. Vente E. Piot (1864), 26 fr. Vente His de la Salle (1880), 287 fr.

Il existe des épreuves de la même plaquette de forme circulaire. D. 0,056.

139. *Dévouement de Curtius.*

Au premier plan, Curtius à cheval, vu de dos, se précipite dans le gouffre. Au second plan, un temple de forme hexagone surmonté d'une coupole sous laquelle pend une lampe ; à gauche, quatre personnages, presque entièrement nus ; l'un d'eux tient un étendard sur lequel on voit un aigle. A droite, trois personnages debout et demi-nus donnent des signes d'une profonde douleur. Derrière eux, un cavalier casqué portant une lance.

Br. découpé, destiné à orner le pommeau d'une épée.

H. 0,051, l. 0,059. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus. Vente His de la Salle (1880), 487 fr.

140. *Véturie et Coriolan.*

A gauche, une tente près de laquelle se tient debout un soldat portant un bouclier. Coriolan, vêtu d'une cuirasse, tête nue, suivi d'un homme demi-nu, s'avance au devant



N° 138. — MUCIUS SCÆVOLA
par Giovanni delle Corniole. (Musée du Louvre.)

de Véturie, vêtue de long, la tête couverte d'un voile. Derrière Véturie, quatre femmes debout vêtues de longues tuniques; l'une d'elles porte un jeune enfant dans les bras, tandis qu'un second enfant se retient à sa tunique. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,042, l. 0,050. — Collection G. Dreyfus.

141. *Combat de l'armée romaine contre le dragon de Bagradas.*

A droite, le dragon, la gueule ouverte, s'élance d'une forêt et renverse à terre un cavalier et son cheval. Au second plan, derrière le dragon, un guerrier la main levée se prépare à frapper le monstre. Plus loin, vers la gauche, deux cavaliers dont les chevaux se cabrent; l'un d'eux porte le costume militaire romain, le second est coiffé d'un casque dont un croissant forme le cimier. Derrière eux, tout à fait à gauche, deux soldats à pied, marchant vers la droite, et un cavalier portant une enseigne. Fond d'architecture en ruine.

Br. D. 0,054. — Collection L. Courajod.

142. *Allégorie sur l'union.*

A droite, sur une estrade est placé un siège pliant sur lequel est assis un vieillard chauve, barbu, vêtu à l'antique ; des deux mains il brise une baguette. Au pied de l'estrade, accoudé à une balustrade se tient un homme debout ; un autre agenouillé essaie en vain de briser un faisceau, tandis qu'un troisième, debout derrière lui, brise facilement une baguette au-dessus de sa tête. A gauche, trois personnages, un jeune et deux vieux accoudés sur une balustrade. Dans le ciel, au milieu des nuages, on voit un taureau à face humaine, précédé d'un petit génie et accompagné d'une petite étoile et du croissant de la lune. En exergue est gravée la signature : IO. F. F.

Br. découpé, destiné à orner le pommeau d'une épée. H. 0,061, l. 0,059. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus. Vente His de la Salle (1880), 473 fr.

Il existe des exemplaires de la même plaquette de forme circulaire. D. 0,060.

143. *Cortège triomphant.*

Quatre chevaux au pas se dirigeant vers la droite, montés, sans selle, par des hommes nus. Derrière eux on voit deux hommes nus, l'un barbu, appuyés l'un sur l'autre, marchant dans la même direction, et, au second plan, un autre cavalier. Bordure composée d'une moulure.

Br. D. 0,062. Épreuve rectangulaire. H. 0,038, l. 0,052. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

144. *Un Triomphe romain.*

Le triomphateur est vêtu d'un manteau flottant ; dans la main droite il tient un bâton de commandement, dans la gauche une branche de laurier. Il est debout dans un char antique placé sur des roues très élevées, traîné par quatre chevaux au pas, dirigés vers la droite. Un homme marche à pied de chaque côté du char. Bord orné d'une moulure.

Les chevaux qui traînent le char sont exactement ceux qui sont représentés dans la plaquette n° 143 ; l'un des hommes qui marchent à côté du char est le même que l'homme barbu qui marche derrière les cavaliers dans la même plaquette.

Br. H. 0,041, l. 0,048. — Collection G. Dreyfus.

145. *Suite d'un Triomphe romain.*

Quatre personnages marchant vers la droite : en tête une Victoire ailée vêtue d'une tunique flottante, une palme dans la main gauche. Derrière elle vient un homme qui est vêtu d'une draperie rejetée sur l'épaule gauche et qui souffle dans une grande trompette recourbée ; derrière enfin, deux sol-

dats romains ; l'un d'eux porte une branche de laurier. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,041, l. 0,053. — Collection G. Dreyfus.

146. *Un Tribunal romain.*

A gauche, sur une estrade portant l'inscription S. P. Q. R., on voit un consul couronné de lauriers, assis sur un siège dont les montants représentent des griffons. Devant lui et lui faisant face se tiennent deux soldats, casqués, portant la lance et le bouclier. Au second plan, un homme barbu et tenant un volumen dans la main droite. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,042, l. 0,049. — Musée du Louvre. Collection G. Dreyfus.

147. *Sujet allégorique.*

A droite, on aperçoit une femme vêtue d'une tunique, assise sur un dragon ; derrière elle se tient debout une autre femme, vêtue de même, portant un trophée. Au centre, un homme nu et debout, appuyé sur un bâton, présente une palme à la femme assise ; vers la gauche, on voit un autre homme debout, les reins entourés d'une draperie, tenant un bâton terminé par une tête de satyre ; derrière lui enfin, un lion, dont on ne voit que la tête, et une statue de Diane, dressée sur un socle élevé. Au bas de la composition, dans quelques exemplaires, on distingue la signature IO· F· F. *(Johannes Florentinus fecit.)*

Br. D. 0,056. — Collections P. Bucquet, G. Dreyfus. Vente His de la Salle (1880), 53 fr.

148. *Attaque d'une porte.*

A droite, une porte monumentale de ville ou de palais ;

deux hommes nus y entrent en se protégeant avec des boucliers; trois autres hommes nus, armés de boucliers et d'épieux, l'un d'eux coiffé d'un casque, les pressent et les menacent. Bordure composée d'une moulure.

Br. D. 0,062. — Collection G. Dreyfus.

XVI

CARADOSSO FOPPA

Né vers 1452. — † en 1526 ou 1527.

Divers auteurs ont retracé la biographie de Caradosso. Sans parler des renseignements, dont quelques-uns sont fort inexacts, que nous fournit Benvenuto Cellini (*Trattato dell' oreficeria*, éd. Milanesi; Florence, 1857, p. 30-31), on a, dans ces dernières années, publié un assez grand nombre de documents sur le célèbre orfèvre. (E. Piot, *les Artistes milanais*, dans le *Cabinet de l'amateur*, 1862-1863, p. 9 et suiv.; Caffi, *Arte antica lombarda : oreficeria,* dans l'*Archivio Lombardo*, année 1880, 2e partie, p. 600 et suiv.; E. Müntz, *l'Orfèvrerie romaine*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. Ier, p. 421-424 et 491-495 (article dans lequel se trouvent condensés les documents publiés antérieurement par le même auteur, soit dans la *Chronique des Arts*, numéro du 13 mars 1880, soit dans la *Revue archéologique*, 1882, janvier); *l'Atelier monétaire de Rome : Revue numismatique,* 1884; Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma*, t. Ier, *passim* et surtout, p. 273-281.) Malgré tous ces textes et toutes ces études, la figure de Caradosso n'est pas encore bien nettement dessinée; cela tient surtout à ce que peu d'œuvres de lui sont

connues. Cependant, si l'on en juge par l'opinion que ses contemporains ont émise à son endroit, c'était un artiste de premier ordre, aussi bien comme sculpteur que comme orfèvre. Jusqu'ici on a reconnu deux manières dans les œuvres de Caradosso : la première, un peu rude et où l'on sent à la fois l'influence de l'école de Padoue et de l'école milanaise, serait représentée par les bas-reliefs du Baptistère de San Satiro et par le *Mortorio* ou Déposition de croix, placé dans une des chapelles de la même église de San Satiro, à Milan ; c'est encore à cette première manière qu'il faudrait rattacher un saint Sébastien en bronze (H. 0,50) qui se trouve à Milan et dont la photographie m'a été obligeamment communiquée par M. E. Müntz. Placé dans une niche d'architecture flanquée de colonnettes et surmontée d'un fronton triangulaire, ce saint Sébastien, par son modelé très ressenti, mais un peu vide, son expression presque sauvage, se rapproche bien des bas-reliefs de San Satiro, tandis que certains détails, par exemple la tête de face qui orne le tympan, font penser aux figures des *Antiquarie prospettiche romane composte per Prospectivo Milanese*. Comment cet artiste est-il devenu plus tard un orfèvre qui a poussé l'exécution jusqu'aux dernières limites du fini : c'est ce qu'il sera sans doute difficile d'expliquer jusqu'au moment où la découverte de nouveaux documents permettra de se rendre compte du milieu dans lequel Caradosso a étudié. Jusqu'à ce moment on en sera réduit aux conjectures ; trois ou quatre plaquettes de très petite dimension, attribuées authentiquement au maître, un certain nombre de médailles et de monnaies ne sont pas un bagage artistique suffisant pour établir d'une façon certaine la caractéristique des œuvres de Caradosso ; le Caradosso des médailles

et des plaquettes ne ressemble guère au Caradosso des monnaies, et le Caradosso sculpteur est encore très difficile à rattacher au monnayeur et à l'orfèvre. Bref, le dernier mot n'est pas dit sur cet artiste et la porte reste ouverte à toutes les conjectures.

Caradosso paraît être né vers 1452 dans un bourg de la Brianza, entre Lecco et Côme, à Mondonico ; c'est du moins ainsi que l'on interprète la signature de plusieurs de ses lettres : « Caradosso del Mundo ». Orfèvre du duc de Milan, il fut chargé par lui de négocier plusieurs acquisitions d'antiques et en particulier de pierres gravées ; il parle même, dans une de ses lettres, du fameux cachet de Néron (voyez plus haut nos 2 à 6), sur lequel il aurait bien voulu mettre la main après la dispersion des collections des Médicis : « El melio non si trova, dit-il, zoe el sugiello di Nerone. » (E. Piot, *loc. cit.*, p. 33.) Chargé en 1490 de ramener un architecte de Sienne pour des travaux au Dôme de Milan, le duc le désigne la même année pour faire partie d'une ambassade chargée de porter à Mathias Corvin une statue antique de Bacchus et des poules d'Inde ; mais Mathias mourut sur ces entrefaites et n'eut vraisemblablement ni les poules, ni le Bacchus, ni surtout l'orfèvre qu'il désirait par-dessus tout. (E. Müntz, *loc. cit.*, p. 424.) Après la chute de Ludovic le More, Caradosso vint se fixer à Rome où il devait travailler successivement pour Jules II, Léon X et Clément VII, mais il n'en continua pas moins à servir d'intermédiaire pour l'achat d'objets d'art. Outre les médailles auxquelles il travailla pendant ce temps (voyez Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 107 ; et Friedlaender, *Die italienischen Schaumünzen*, dans le *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, t. III, 1882, p. 136 et suiv.), on a connaissance

de quelques ouvrages qu'il exécuta pendant son séjour à Rome : l'un est une enseigne de chapeau sur laquelle était représenté Laocoon (voyez E. Plon, *Benvenuto Cellini, Nouvel Appendice*, p. 29-30), dont le n° 152 du présent *Catalogue* est peut-être une épreuve en bronze ; l'autre est également une enseigne que Baldassare Castiglione dut lui commander en 1522, à la prière de Federigo Gonzaga (E. Piot, *loc. cit.*, p. 30) ; le sujet en est malheureusement inconnu. Caradosso fit son testament en 1526, le 6 décembre. (Voyez E. Müntz, *Chronique des Arts*, 13 mars 1880 ; Bertolotti, ouvr. cité, p. 275.) On peut s'étonner à bon droit qu'un artiste qui a été loué de tous ses contemporains, de Gaurico, de Castiglione, d'Ambrogio Leone, de Benvenuto Cellini, n'ait pas laissé plus d'œuvres après lui.

149. *L'Enlèvement de Ganymède.*

Dans le ciel, on voit Ganymède enlevé par l'aigle de Jupiter ; en bas, trois cavaliers sur des chevaux cabrés ; l'un d'eux s'appuie d'une main sur la croupe de son cheval et s'abrite les yeux de l'autre pour regarder en l'air. Au centre, trois chiens. A droite, au second plan, un arbre.

Br. doré. H. 0,050, l. 0,050. — Collection G. Dreyfus.

L'exemplaire de la collection Dreyfus est orné sur chacun de ses côtés d'un groupe de palmettes.

150. *Combat des Centaures et des Lapithes.*

En avant d'un portique soutenu par des colonnes, à l'architrave ornée de festons, on voit au premier plan, à gauche, un centaure enlevant une femme que lui dispute une autre femme vêtue d'une longue tunique flottante.

A droite, un centaure tombe sous les coups d'un homme et d'une femme. Au fond, d'autres centaures combattant.

Br. H. 0,050, l. 0,045. — Collections G. Dreyfus, E. Piot.

Cette plaquette a été reproduite presque littéralement dans l'un des bas-reliefs qui surmontent la porte du palais Stanga, de Cré-



N° 150. — COMBAT DES CENTAURES ET DES LAPITHES
par Caradosso. (Collection G. Dreyfus.)

mone. (Voyez G. Guitton, *La Porte de Crémone,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1876, t. Ier, p. 323 et suiv.) De plus, le groupe du centaure enlevant une femme a été reproduit sur l'un des bénitiers de bronze, de travail italien, qui se voient aujourd'hui au Louvre (Barbet de Jouy, *Catalogue des sculptures de la Renaissance,* n° 26); sur une plaquette de la collection F. Spitzer, qui reproduit une partie de la frise de ce bénitier (voyez plus loin); enfin sur le trumeau de l'église Saint-Michel, à Dijon. (Voyez l'*Introduction.*)

Les deux plaquettes décrites sous les nos 149, 150, sont la repro-

duction en bronze des bas-reliefs qui ornaient un encrier d'argent dont un auteur du XVI[e] siècle, le médecin Ambrogio Leone, de Nola, fait une description dans son livre intitulé : *De nobilitate rerum*, Venise, 1525, in-8°, chapitre XLI. Bien que ce texte, qui a été pour la première fois signalé par M. Piot (*les Artistes milanais*, dans le *Cabinet de l'Amateur*, 1862-1863, p. 40-42), ait été depuis maintes fois cité ou publié, c'est un document trop important pour l'histoire des plaquettes pour qu'on l'omette ici : « Exstat enim ejus calamarium, ut cætera præclara et nobilia omittamus, ubi omnes artis facultates censentur adesse, quodque ulterius progrediendi ingenio locum non reliquisse visum est. Nam in uno illius latere nudi equis insidentes spectantur, qui auxilio cuidam puero venerant, quem aquila eripuerat in cœlum; illi vero suscipientes alitem puerum deportantem, eum animum propositumque ostendunt ut evolare cum equis quoque velle videantur, ubi eis figuris raptum Ganymedis ostendit. In altero pugna Centaurorum cum Lapithis est. Tertio latere Hercules est qui Cacum suppositum lævoque gutture illius presso et genu altero cum violentia quadam stomachum calcante alteraque os stringente compulsat. Quarto vero Hercules leonem exossans spectatur, adeo pulcre exsculptus ut hominem ira percitum, leonem dolore gementem prope sentiretis. Ex quibus lateribus ob subtilitatem et operis excellentiam plurimæ sulphureæ tabellæ fusæ sunt, quibus per totam Italiam opus summa cum admiratione spectatum est. Pro quo Johannes Aragoneus, Ferdinandi filius, mille et quingentos aureos spopondisse fertur. » Il est également question de cet encrier dans les *Ricordi* de Sabba Castiglione (*Ricordo 109*) : « ...Et con lè degnissime opere del mio Caradosso, il qual' oltra la cognition grande delle gioie, in lavorare di metallo, in oro et in argento, o di tutto, o di basso relevo, all' età nostra è stato senza paro come si può vedere nella città di Milano per un suo calimaro d'argento di basso rilievo, fattica d'anni vintisei, ma certo divina. » M. Piot (*l'Art ancien à l'Exposition de 1878*) pense que la plaquette représentant *Hercule et Cacus* se trouvait dans la collection His de la Salle vendue à Londres en 1880; je ne la connais pas, pas plus que la quatrième représentant *Hercule terrassant le lion de Némée*, ou tout au moins je n'ai pas su la reconnaître au milieu des plaquettes qui représentent le même sujet. Enfin, dans un inventaire extrait d'un procès-verbal de constitution de tutelle (31 janvier 1586) en faveur de Francesco, fils de Giovanni Battista, fils de Lucio Foppa, on trouve encore le fameux encrier et, ce qui est plus intéressant, des *parties* de l'encrier, c'est-à-dire des plaquettes : « Un calamaro

d'argento desfatto con uno torrino lavorato de relevo a triompho. — Item quattro piastre lavorate ut supra a figure. — Item una portina d'argento con una Forza de Ercule, lavorata de relevo, et tre altre piastrine piccole lavorate con sopra le Forze de Hercule e tutte sono parte de esso calamaro... » (E. Müntz, *l'Atelier monétaire de Rome,* p. 24-25.) De ces différents textes, s'il me paraît absolument certain que les plaquettes n[os] 149 et 150 ont fait partie de l'encrier ci-dessus décrit, il me semble non moins évident que cet encrier tel qu'il se composait n'était que la juxtaposition de quatre plaquettes qui à l'origine n'avaient pas été faites pour former un ensemble : cela me paraît résulter avec évidence d'abord des sujets représentés : deux des Travaux d'Hercule, l'*Enlèvement de Ganymède* et le *Combat des Centaures contre les Lapithes,* sujets qui n'ont entre eux que des rapports très éloignés; ensuite de ce fait que les plaquettes n[os] 151 et 153 et même peut-être le n° 155, *Silène battu par les bacchantes,* une *Scène maritime*, un *Triomphateur*, qui doivent être, les deux premières surtout, rangées sans hésitation parmi les œuvres de Caradosso, ont pu aussi orner un encrier : il est même possible qu'elles aient été à l'occasion accolées à deux des plaquettes composant l'encrier type décrit par Ambrogio Leone. Quant au *Triomphateur,* il se peut que ce soit précisément de lui qu'il soit question dans le premier article de l'inventaire de 1586. Pour ce qui est des plaquettes représentant les *Travaux d'Hercule,* on peut s'étonner à bon droit qu'aucune d'elles ne nous soit parvenue; ce pourrait même être là un argument de nature à faire douter de l'exactitude absolue de la description d'Ambrogio Leone.

151. *Silène battu par des bacchantes.*

Au premier plan, on voit Silène monté sur un âne qui vient de tomber et qu'une bacchante tient par les oreilles ; il essaie en vain de se retenir en saisissant la queue de l'animal. Plusieurs bacchantes, à demi nues, le maintiennent et le frappent de rameaux de feuillages. A gauche, on voit une autre bacchante, vêtue d'une tunique flottante, qui, le bras levé, s'apprête à frapper à son tour. Au fond, un portique vu en perspective et surmonté d'un fronton triangulaire.

Br. H. 0,048, l. 0,048. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

152. *Mort de Laocoon et de ses enfants.*

D'après le célèbre groupe antique du Belvédère.

Br. D. 0,045. — Musée de Berlin.



N° 153. — SCÈNE MARITIME
par Caradosso. (Collection G. Dreyfus.)

153. *Scène maritime.*

Sur le rivage de la mer on voit, à droite, près d'un rocher, deux hommes debout; l'un, presque de face, se dépouille de ses vêtements; l'autre, vu de dos, enlève sa tunique en la passant par-dessus sa tête. A gauche, un jeune homme assis, coiffé d'un grand chapeau, pêchant à la ligne. Sur la mer, on voit un nageur, et plus loin une

barque marchant à la voile, remplie de pêcheurs; au fond. des montagnes et une ville fortifiée. Ciel nuageux.

Br. Épreuve rectangulaire: H. 0,052, L. 0,050. Épreuve



FRAGMENT DE LA PORTE DE CRÉMONE

(Musée du Louvre.)

circulaire: D. 0,061. — Musée de Berlin. Collections L. Courajod, G. Dreyfus. Vente His de la Salle (1880), 637 fr.

Gravé dans *la Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XXVII,

p. 504. M. Eug. Müntz a déjà remarqué (*la Renaissance en Italie et en France,* p. 251) que l'un des personnages de cette plaquette avait été copié par l'artiste qui a exécuté la porte du palais Stanga, de Crémone, aujourd'hui au Musée du Louvre. La gravure ci-contre permet de faire cette comparaison; on remarquera que le flûteur représenté au-dessous reproduit la plaquette décrite plus haut, sous le n° 26.

154. *La Force, la Science et la Justice.*

Au centre, est assise de face, dans une chaire à dossier élevé, une femme vêtue d'une robe à plis nombreux ; de la main droite elle tient un compas, de la gauche un livre ouvert. A gauche, est assise la Justice, vêtue de même, tenant des balances et une épée ; à droite, une autre femme tenant un bouclier de la main gauche, une masse dans la droite, symbolise la Force. Médaillon circulaire entouré d'un tore de lauriers.

Br. D. 0,040. — Collection G. Dreyfus.

Ce médaillon, qui a dû servir d'enseigne de chapeau, n'est pas sans offrir quelques points de ressemblance avec le revers de la médaille du Bramante exécuté par Caradosso.

155. *Un Triomphateur.*

Le triomphateur, vu de face, vêtu d'une cuirasse antique, les cheveux longs, coiffé d'un bonnet, un sceptre en main, est assis sur un char traîné par deux chevaux au pas, vus de face. Le char est placé sous une voûte vue en perspective, supportée par des colonnes cannelées et surmontée d'un fronton au tympan duquel on voit un aigle éployé. Très peu de relief.

Br. H. 0,053, l. 0,029.

Gravé dans *la Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome XXVII, p. 411.

XVII

VITTORE GAMBELLO, DIT CAMELIO

Venise, vers 1455. — † 1537.

La biographie de Gambello a été écrite par Lazari (*Notizia... della raccolta Correr*, p. 181 et suiv.) d'une façon assez complète; depuis, M. Frizzoni (*Notizia d'opere*



N° 155. — UN TRIOMPHATEUR
par Caradosso. (Collection G. Dreyfus.)

di disegno, p. 234 et suiv.) et M. Müntz (*l'Atelier monétaire de Rome*, p. 26 et suiv.) ont ajouté quelques traits nouveaux à la vie de cet artiste. Orfèvre, sculpteur, médailleur, graveur de monnaies, Gambello n'apparaît pas dans les documents avant 1484; à ce moment il était maître de la monnaie de Venise, charge qu'il occupa pro-

bablement jusqu'à sa mort, arrivée en 1537. (Frizzoni, ouvr. cité, p. 235.) Fils d'un orfèvre, Antonio da San Zaccaria, Vittore eut un frère également orfèvre, Briamonte († 1539), dont on a fait pendant longtemps à tort un homme de guerre, qui fut enterré avec lui dans le cloître della Carità, à Venise, dans un monument que Vittore lui-même avait élevé. Ce tombeau était orné de deux bas-reliefs de bronze représentant un combat de piétons et un combat de cavaliers, bas-reliefs que l'on conserve aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts, à Venise. Ces bas-reliefs sont signés ; ce ne sont pas assurément des œuvres de sculpture de premier ordre, cependant, on y remarque beaucoup de mouvement et une certaine recherche dans l'anatomie. En dehors des monnaies, qui, par leur nature et leur type un peu traditionnel, ne peuvent fournir que peu de renseignements, c'est en somme d'après ses médailles que nous devons juger du mérite de Gambello. Ces médailles, peu nombreuses du reste (voyez Friedlaender, *Die italienischen Schaumünzen*, dans le *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, 1881, p. 104; Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 114 et suiv.), sont signées *Camelius*, *Camelus* ou *Camelo*. Ces pièces sont en général d'un faire assez bon, le dessin précis, les légendes très nettes. Les médailles de Sixte IV et de Jules II prouvent surabondamment que Gambello fut en rapport avec les papes; un document publié par M. Müntz (ouvr. cité, p. 26) nous le montre du reste chargé de la direction de la monnaie de Rome. Des plaquettes cataloguées plus loin, l'une (nº 157) paraît être un revers de médaille; l'autre est en quelque sorte une médaille, puisqu'elle a une face et un revers; de plus, elle présente cette particularité d'être frappée et non coulée; bien que Gam-

bello ait passé à tort pendant longtemps pour avoir le premier frappé des médailles, il a fait souvent usage de ce procédé et cette plaquette en est une nouvelle preuve.

156. *Bacchanale; un sacrifice.*

Droit : Un homme nu marchant vers la gauche et portant un cerf sur ses épaules. A droite un satyre assis ayant près de lui deux hommes nus, l'un barbu, l'autre imberbe. A gauche, un enfant présentant un masque à un autre enfant et un personnage drapé. Bordure de grénetis.

Revers : Un autel cubique sur lequel est allumé le feu du sacrifice; un bouc est attaché à l'autel, près duquel on voit une hache et des torches. A droite, un arbre mort, une hache et un fagot. Bordure de grénetis.

Argent. D. 0,030. — Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque Nationale. Musée Correr, à Venise (bronze).

157. *Un Lion.*

Il est représenté marchant vers la gauche, la patte droite posée sur une boule. Au-dessus on lit :

R
ANIM
V

Au-dessous, la signature :

·V CAMELIO
> FA <

Br. D. 0,054. — Collection G. Dreyfus.

XVIII

MODERNO

Nord de l'Italie. Fin du xv[e] siècle et premier tiers du xvi[e].

Écrire d'une façon définitive la biographie de l'artiste qui a signé un certain nombre de plaquettes OPVS MODERNI est chose impossible ; les éléments d'un semblable travail font absolument défaut et l'on doit se borner à émettre des conjectures sur la personnalité de cet artiste. Il faut d'abord remarquer que *Modernus, Moderno*, est un surnom, surnom analogue à celui de Pier-Giacomo Ilario, dit *l'Antico*. Quel artiste se cache sous ce surnom ? C'est ce qu'il est, je crois, impossible pour le moment de décider avec quelque certitude. Tout ce que l'on peut faire, c'est circonscrire le champ de recherches qui aboutiront peut-être un jour et donneront le mot de l'énigme.

Jusqu'ici on paraît s'être un peu mépris sur la date des travaux de Moderno. Le faire un peu mou et non exempt de maniérisme de certaines de ses œuvres a fait penser à la plupart des archéologues qui les ont étudiées que cet artiste appartenait à une période déjà avancée du xvi[e] siècle. C'est ainsi que M. E. Müntz a proposé, avec la plus grande réserve du reste, de l'identifier avec un graveur de monnaies qui travaillait à Rome vers le milieu du xvi[e] siècle, sous Paul III, Giovanni Guerino. (*L'Atelier monétaire de Rome*, p. 49-50.) Je suis, pour ma part, d'un avis tout opposé, et je crois qu'en rajeunissant de la sorte Moderno on a cédé au penchant qui nous porte à attribuer au xvi[e] siècle bon nombre de monuments de la Renaissance

dont il faut faire honneur au xve siècle. Est-ce à dire que je considère Moderno comme un artiste ayant vécu en plein xve siècle? Non, assurément; mais par son éducation, ses traditions, il appartient au xve siècle au même titre qu'Andrea Briosco ou Caradosso. On a vu d'ailleurs plus haut, dans l'*Introduction*, que les plaquettes de Moderno étaient déjà répandues dans les ateliers des sculpteurs du nord de l'Italie, à l'aube du xvie siècle. La porte *della Rana*, à la cathédrale de Côme, nous offre la reproduction exacte de deux plaquettes de Moderno : Hercule contemplant Antée étendu mort à ses pieds (n° 204) et Hercule combattant Géryon (n° 195). Or, on sait que cette porte, due au ciseau de Tommaso et de Jacopo Rodari, est datée de 1507.

Ce fait une fois constaté, il faut remarquer que Moderno se rattache par son style à l'école de Padoue et à Venise; dans plusieurs de ses plaquettes on trouve des réminiscences de Mantegna et si, sous son ébauchoir, le maître devient fade et maniéré, son influence n'en est pas moins évidente. C'est donc à un artiste du nord de l'Italie qu'il faut penser en cherchant à découvrir le vrai nom de Moderno. J'ajouterai que sur quelques exemplaires de ces plaquettes, qui ont servi de baisers de paix, on relève des noms de possesseurs d'origine vénitienne (voyez n°s 165, 168); c'est là un indice bien faible assurément quand il s'agit de monuments aussi facilement transportables que des plaquettes; mais peut-être, dans l'espèce, convient-il de ne pas le négliger tout à fait.

Un seul texte parle de Moderno, et encore est-il si peu explicite qu'il ne jette sur la question qu'une lumière bien douteuse. Dans le *Traité* de François de Hollande (1549), on lit les noms des plus célèbres graveurs de médailles; il

faut transcrire le passage en entier : « 1. Valère de Vicence, graveur de médailles d'or, que j'ai mentionné dans ce dernier dialogue. 2. Benvenuto, florentin, que le pape Paul retint prisonnier au château Saint-Ange. 3. Caradosso, graveur en argent. 4. Et Moderno, qui fit les sceaux des plombs, mais les plus beaux sont ceux de Valère de Vicence que j'ai cité ci-dessus. » (Raczynski, *les Arts en Portugal*, p. 57.) Malgré sa déplorable concision, ce texte a son intérêt; il fait savoir d'abord que Moderno avait été célèbre, assez célèbre même pour que l'auteur ne jugeât pas nécessaire pour le désigner par son vrai nom que ses contemporains connaissaient; ensuite que Moderno avait travaillé à Rome; on ne peut en effet expliquer l'expression « qui fit les sceaux des plombs » autrement qu'en supposant que Moderno fut chargé par un pape d'exécuter les matrices des bulles pontificales. Ce sont là autant de précieuses indications.

Graver les matrices des bulles n'était pas assurément un travail propre à faire valoir la renommée d'un orfèvre, même quand il s'agit des bulles de la Renaissance, bulles dont le type est d'un art très sensiblement supérieur à celui des bulles du Moyen-Age; les têtes des apôtres Pierre et Paul, une légende et au besoin des armoiries, voilà un champ bien peu vaste et peu digne d'un grand artiste; il fallait à coup sûr que d'autres travaux lui eussent acquis la célébrité, qu'il fût renommé comme graveur de médailles ou de monnaies; mais ce n'est pas sur un si mince travail que s'était faite sa réputation. Pier Maria da Pescia, dit Tagliacarne, grava les bulles de Pie III (E. Müntz, ouvr. cité, p. 11), mais s'il n'eût excellé dans la gravure des monnaies et des pierres dures, son nom ne serait pas parvenu jusqu'à nous. C'est donc, à mon avis, parmi les

artistes célèbres ou au moins très connus qui ont travaillé à Rome dans le premier quart du XVIe siècle qu'il faut chercher Moderno.

Le champ est vaste, les artistes nombreux, mais en examinant de près quelques-unes des plaquettes de Moderno peut-être est-il permis de hasarder quelque conjecture. Le plus grand nombre des ouvrages signés de Moderno portent la mention OPVS MODERNI, sans autre explication ; cette signature est généralement en relief. Trois autres pièces portent une autre indication : *la Flagellation* (nº 170) est signée OPVS MODERNI et on y remarque en outre un poinçon d'orfèvre : CA ; la pièce qui fait pendant à la précédente, et comme elle en argent, *la Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saints* (nº 166), porte seulement ce poinçon : CA ; enfin un très grand nombre d'exemplaires de *la Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Jérôme et saint Antoine* (nº 161) portent au revers, en creux, l'inscription suivante : HOC · OPVS · MODERNI · C · C . Il me semble difficile de ne pas rapprocher la fin de cette inscription C · C · , qui ne peut pas se traduire par une formule courante du style épigraphique, du poinçon CA frappé sur les deux autres pièces. On sait que très souvent le poinçon des orfèvres est composé de la première lettre ou des deux premières lettres de leur nom ; partant de ce point, il reste à chercher quel est le graveur de sceaux ou de monnaies dont le nom commence par les deux lettres inscrites au poinçon. Le nom de Caradosso peut être dès l'abord écarté, car les œuvres authentiques de cet artiste n'ont qu'une ressemblance très vague avec les œuvres de Moderno ; mais s'il en est un qui a quelques titres à ce rapprochement, il me semble que ce doit être Gambello dit Camelio. Dans cette hypothèse, le sigle C · C ·

devrait se lire : *Cognomine Camelii* ou *Cameli*. Ce n'est là qu'une hypothèse, à laquelle je n'attache pas plus d'importance qu'il ne faut ; on remarquera toutefois que Camelio présente toutes les conditions requises pour être identifié avec Moderno. Moderno est un artiste du nord de l'Italie ; Camelio est Vénitien. Moderno a travaillé à Rome, il a gravé des matrices de sceaux ; Camelio a dirigé la monnaie pontificale sous Léon X (E. Müntz, ouvr. cité, p. 26-27) ; Camelio enfin convient absolument au point de vue chronologique.

Je ne me dissimule pas ce que cette série de raisonnements peut avoir de spécieux ; cependant on voudra bien remarquer qu'aucune des œuvres de Camelio ne nous offre des éléments de critique assez sûrs pour infirmer complètement mon hypothèse, et que, d'autre part, nous ne possédons qu'un nombre très restreint d'œuvres authentiques d'un artiste dont la carrière fut très longue, et que ces œuvres ne sont pas suffisantes pour justifier la célébrité dont il a joui de son vivant et dont il jouissait encore en plein XVIe siècle.

158. *David vainqueur de Goliath.*

David, nu et debout, un sabre au côté, coiffé d'un casque surmonté d'un cimier en forme de chimère, tient de la main droite la fronde et s'appuie sur un socle carré sur lequel est placée une statue de Mars. Sur le devant du socle, un bas-relief représentant un cavalier antique. Aux pieds de David, à gauche, on voit la tête de Goliath, et, à droite, le corps du géant qu'un homme nu va dépouiller. A droite, un arbre mort et un rocher. Bord orné d'une moulure.

Br. D. 0,105. — Collection G. Dreyfus. Vente His de la Salle (1880), 337 francs.

159. *David vainqueur de Goliath.*

Même composition que dans la plaquette précédente,



N° 158. — DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH
par Moderno. (Collection G. Dreyfus.)

mais il n'y a plus ni statue de Mars, ni bas-relief sur socle. L'arbre figuré à droite, ainsi que le rocher, ont disparu.

Br. D. 0,070. — Musée de Berlin. Collections A. Armand, A. Picard.

Il existe également des exemplaires rectangulaires de cette plaquette; ils sont, comme la seconde épreuve circulaire, sans statue ni bas-relief sur le socle, ni arbre.

160. *La Vierge, l'Enfant Jésus et deux anges.*

La Vierge, assise sur le soubassement d'une niche rectangulaire, est vêtue d'une longue robe serrée à la taille; l'Enfant Jésus, debout près d'elle, lui passe le bras gauche autour du cou; à droite, un petit ange tenant une corbeille de fruits; à gauche, un autre ange agenouillé en adoration. Les parois de la niche et le soubassement sont décorés de grotesques, d'arabesques et de médaillons.

Br. H. 0,038, l. 0,032. — Musée de South Kensington.

161. *La Vierge et l'Enfant Jésus, entre saint Jérôme et saint Antoine.*

Assise dans une niche dont le cul-de-four est orné d'une coquille, nimbée, vêtue d'une longue robe à petits plis, la Vierge allaite l'Enfant Jésus. Deux petits anges, assis à terre, jouent de la mandoline. Deux colonnes cannelées, dont le fût est orné à mi-hauteur d'une ronde d'anges, soutiennent un fronton semi-circulaire. Deux saints debout s'appuient aux colonnes. A gauche, saint Antoine tenant un bâton auquel est suspendu une clochette; à droite, saint Jérôme lisant dans un livre. Sur le fronton, accosté de quatre anges soutenant une guirlande et surmonté d'une tête de chérubin, est représenté le Christ, sortant du tombeau, entre deux soldats endormis. Sur la base, trois chimères vues de face et terminées par des rinceaux.

Au revers on lit l'inscription suivante : S. G. (*San Girolamo*) S. A. (*Sant'Antonio*).

HOC OPVS MO
DERNI
C. C.

Br. H. 0,110, l. 0,063. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collections L. Courajod, G. Dreyfus, A. Picard, Piet-Lataudrie. Vente His de la Salle (1880), 912 francs.



N° 159. — DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH
par Moderno. (Musée de Berlin.)

162. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

La Vierge, assise, vue à mi-jambes, nimbée, les cheveux épars sur les épaules, vêtue d'une robe et d'un manteau à plis nombreux, présente le sein à l'Enfant Jésus qu'elle retient de la main droite et qui se détourne ; au second plan, à droite, saint Joseph tenant une croix. Au-dessus de la Vierge, deux anges soutenant une couronne ; et, au fond, à droite et à gauche, dix personnages dont on ne voit que les têtes ; presque tous sont barbus et tiennent les yeux fixés sur le ciel. Les anges et ces personnages sont traités en très bas relief ; dans beaucoup

d'exemplaires de cette plaquette, ils ont totalement disparu.

Encadrement d'architecture; soubassement orné de palmettes et portant au centre un écusson; pilastres chargés d'arabesques; dans le tympan du fronton, Dieu le Père et un chérubin.

Br. argenté. H. 0,110, l. 0,065. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collection L. Courajod.

L'exemplaire du Musée de Berlin (hauteur, 0,087) n'a pas de fronton, mais sur la frise qui surmonte les pilastres on remarque trois groupes de lettres gravées séparées par des fleurettes.

R IL CA

Il faut peut-être rapprocher cette inscription de la marque CA qui se trouve sur les deux pièces du Musée d'Ambras (n°s 166 et 170), qui sont incontestablement de Moderno.

163. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

Même composition que dans la plaquette précédente, avec quelques variantes. L'attitude de la Vierge, très en relief, est un peu modifiée; à gauche, deux saintes; sur la frise, trois têtes de chérubins; sur les pilastres, des trophées d'armes. Au tympan, figure du Père Éternel. Sur le soubassement, au centre, un chérubin et un aigle; à gauche, l'Annonciation; à droite, l'Adoration des Bergers. Au revers est gravée l'inscription suivante : HÆR SIGNA CAN^{CVS}; et, sur le côté gauche : MCDXCVII; cette dernière date est barrée plusieurs fois.

Br. doré, ciselé et gravé. H. 0,110, l. 0,065. XVIe siècle. — Collection Piet-Lataudrie.

Cette plaquette me paraît être une imitation du bronze de Moderno, fabriquée vers le milieu du XVIe siècle.

164. *La Vierge, l'Enfant Jésus et plusieurs saints.*

Au centre, sur un trône placé sur une base cubique très élevée reposant sur des harpies, décoré d'arabesques et de chevaux marins, est assise la Vierge sur un siège à dossier élevé surmonté d'un médaillon et de deux petits génies tenant des guirlandes qui retombent à droite et à gauche. La Vierge tient sur ses genoux l'Enfant Jésus; un ange joue à ses pieds. A gauche du trône on voit un guerrier en costume antique tenant un cheval par la bride; un homme barbu lui pose la main sur l'épaule; près du trône, un petit enfant. A droite, une femme debout tenant une corbeille de fruits; près d'elle, trois autres femmes et un petit enfant jouant de la mandoline. Derrière les personnages, au second plan, on aperçoit des espèces de candélabres interrompus par des cartouches et entourés d'arabesques.



Nº 164. — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET PLUSIEURS SAINTS par Moderno. (Musée de Berlin.)

Br. H. 0,067, l. 0,054. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

Une plaque de cristal de roche gravé qui faisait partie de la

collection de Lafaulotte (n° 381 du catalogue de vente) reproduisait exactement la plaquette ci-dessus. Cette plaque de cristal gravé a été attribuée, sans aucune preuve du reste, à Valerio Belli. Il se peut fort bien que Moderno ait été lui-même graveur en pierres fines et il existe plusieurs intailles de tous points semblables à quelques-unes de ses plaquettes.

165. *La Vierge, l'Enfant Jésus et deux anges.*

Dans une niche terminée en cul-de-four, la Vierge assise sur un trône, vêtue d'une robe et d'un manteau à plis nombreux, tient sur son genou gauche l'Enfant Jésus; de la main droite elle caresse un ange debout près d'elle; à droite, un autre ange se tient debout; sur le socle du trône, on lit : AVE REGINA CELORVM.

Br. H. 0,086, l. 0,066. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

C'est la forme sous laquelle se présente le plus souvent cette plaquette. Mais dans certains exemplaires, le cul-de-four de la niche dans laquelle est assise la Vierge est orné d'une coquille; de plus, la niche est flanquée de deux pilastres et d'écoinçons ornés de feuillages. Dans l'exemplaire de la collection Dreyfus on voit, gravées sur la base du trône, les lettres suivantes : · A · P · M. Je ne pense pas qu'il faille reconnaître dans ces lettres le monogramme d'un artiste, mais les initiales du nom d'un possesseur. Il faut mentionner enfin l'inscription que porte l'exemplaire du Musée de Berlin : PIERO · FRANCI · MALIPIERO. C'est un nom de donateur. M. L. Courajod veut bien, en outre, m'informer qu'il a vu une reproduction de cette plaquette gravée en creux sur une plaque de lapis.

166. *La Vierge, l'Enfant Jésus et plusieurs saints.*

Sur un piédestal de forme cubique, orné de chimères à sa base, on voit la Vierge assise de face, la tête de trois quarts à droite. Elle est drapée à l'antique, étend la main

droite et de la gauche soutient l'Enfant Jésus qui se retourne vers le petit saint Jean qui, à genoux près de la Vierge, porte un agneau. A droite du trône, se tient debout saint Sébastien, nu, chaussé de sandales, les mains liées derrière le dos, les cheveux longs et bouclés, ceints



Nº 165. — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET DEUX ANGES
par Moderno. (Musée du Louvre.)

d'une couronne de lierre; derrière lui, au second plan, on voit saint Jérôme, chauve et barbu, drapé à l'antique, appuyé sur un bâton; à ses pieds, le lion. Derrière le trône, un personnage barbu, drapé à l'antique. A gauche, saint Georges, tête nue, vêtu du costume militaire romain, présente de la main gauche des fruits à la Vierge, et de la

droite s'appuie sur un trophée composé d'un casque et d'un bouclier; du pied droit il foule une tête de dragon; derrière saint Georges, au second plan, un saint barbu, (saint Antoine?). Derrière le trône, un homme imberbe dont on ne voit que la tête, au profil très accentué, et une femme, la tête penchée, vêtue d'une tunique. En avant du piédestal, deux jeunes enfants excitent des coqs au combat; sur le devant du piédestal, un bas-relief représentant un sacrifice. Derrière la Vierge, le mur de fond est recouvert de compartiments d'arabesques disposés symétriquement; on y distingue des chimères, des amours, des médaillons et des cartouches; aux extrémités du cartouche de gauche, on aperçoit une reproduction des célèbres chevaux de Monte Cavallo. Au-dessus de ces arabesques, on voit très distinctement un poinçon portant les lettres C A.

Ar. H. 0,132, l. 0,101. — Collection d'Ambras, au Musée de Vienne.

Outre l'imitation des chevaux de Monte Cavallo, cette pièce offre de nombreuses imitations de l'antique; le saint Georges est copié sur quelque statue impériale; le combat de coqs est tiré d'un bas-relief antique; le saint Sébastien couronné de lierre offre le type d'un Bacchus; on remarquera l'analogie qui existe entre ce dernier personnage et l'Apollon du tableau représentant *Apollon et Marsyas*, attribué à Raphael, que possède le Musée du Louvre.

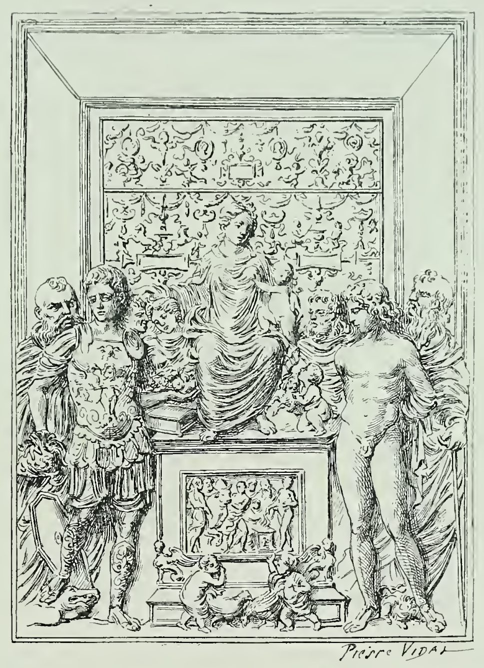
167. *La Sainte Famille.*

A gauche, l'Enfant Jésus, étendu à terre, près du bœuf et de l'âne. A droite, la Vierge agenouillée, en adoration, les mains jointes; derrière elle, saint Joseph endormi. Au fond, l'étable, des rochers et un arbre mort. Dans le ciel, des anges et, tout au fond, à gauche, l'annonce aux bergers.

Br. D. 0,042. — Musée de Berlin.

168. *L'Adoration des Mages.*

A droite, la Vierge assise, accompagnée de saint Joseph et d'un petit enfant, présente l'Enfant Jésus à l'adoration



N° 166. — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET PLUSIEURS SAINTS
par Moderno. (Collection d'Ambras, à Vienne.)

des rois, dont l'un est agenouillé; au second plan, l'étable et l'étoile qui a guidé les rois; fond de montagnes, dans lequel on aperçoit la suite des Mages.

Br. H. 0,106, l. 0,050. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collections G. Dreyfus, A. Picard. Vente E. Piot (1864), 64 francs.

Dans l'exemplaire du Musée du Louvre (Collection Davillier), au revers de cette plaquette, qui a dû être montée en baiser de paix, est gravée l'inscription suivante : IHESVS GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBVS BONÆ VOLVNTATIS — FRANCISCVS ET POLIXENA IVSTINIANI M. D. LX.

169. *La Présentation au temple.*

Dans un édifice voûté, on voit au centre un autel de forme carrée orné de chimères, de palmettes et de médaillons. A droite, la Vierge debout, tête nue, vêtue d'une robe et d'un manteau, présente Jésus à Siméon. Le grand-prêtre porte une longue barbe frisée; il est vêtu d'une robe et d'un manteau à plis nombreux. Derrière lui, deux hommes barbus. Derrière la Vierge, deux femmes debout. A terre, trois petits chiens, l'un assis au centre, les deux autres courant à droite et à gauche.

Br. H. 0,098, l. 0,064. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collections L. Courajod, G. Dreyfus.

170. *La Flagellation.*

La scène se passe dans un édifice séparé en deux nefs par une série de piliers. Au centre, au premier plan, on voit le Christ, une draperie nouée autour des reins, attaché à une colonne, le bras gauche relevé au-dessus de la tête. A droite, un homme nu, vu de dos, prend son élan pour frapper Jésus d'un fouet qu'il tient à la main; à gauche, un soldat romain lève également un fouet sur lui. D'autres soldats sont assis à terre au milieu de casques et de boucliers et contemplent ce spectacle. Au second plan, on voit

six autres soldats dans différentes attitudes; l'un d'entre eux est à cheval. Sur le soubassement de la colonne à laquelle est attaché le Christ, on lit la signature : OP.



N° 168. — L'ADORATION DES MAGES
par Moderno. (Musée du Louvre.)

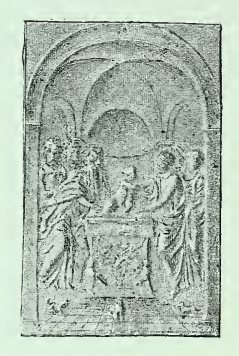
MODERNI, et sur la colonne au-dessus de la tête du Christ le poinçon CA.

Ar. H. 0,137, l. 0,100. Musée d'Ambras, à Vienne. — Br. Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

Le Christ est une imitation du Laocoon du fameux groupe antique du Belvédère.

171. *La Crucifixion.*

Le Christ est cloué à la croix, entre les deux larrons, attachés par les bras et les jambes à des troncs d'arbres disposés en croix. La Madeleine, les cheveux épars, entoure de ses deux bras le bois de la croix. A gauche, on



N° 169. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE
par Moderno. (Musée de Berlin.)

voit la Vierge évanouie soutenue par deux saintes femmes. Près d'elles, saint Jean debout, les mains jointes, dans une attitude douloureuse, et un petit enfant nu. A droite, au premier plan, plusieurs soldats; l'un vêtu à la romaine, barbu, porte un bouclier sur lequel est représentée une tête de Méduse; un autre est vu de dos et nu; il porte un bouclier. Au second plan, à droite, un soldat à cheval tenant un bâton dont il frappe les jambes d'un des larrons; à gauche, Longin à cheval portant une lance et un

autre soldat portant une éponge au bout d'un roseau. On remarque une grande disproportion entre le Christ, qui est tout petit, et les personnages du premier plan. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,127, l. 0,088. — Musée du Louvre. Musée de



N° 171. — LA CRUCIFIXION
par Moderno. (Musée du Louvre.)

Berlin. Collections E. André, L. Courajod, G. Dreyfus, Leroux, A. Picard, Piet-Lataudrie.

On trouve dans la collection de M. L. Courajod une agrafe de manteau, formée de deux parties réunies par des anneaux, qui a été découpée dans un exemplaire de la plaquette précédemment décrite. L'une des plaques de cette agrafe est composée de trois saintes femmes et du petit enfant qui occupent la gauche de la composition; l'autre, du saint Jean, de la Madeleine qui embrasse la croix et du cavalier que l'on aperçoit au-dessus d'elle. Il y a là un curieux exemple de l'appropriation des plaquettes aux usages les plus divers. Mais ce qui est encore assez intéressant, c'est que l'ouvrier qui a

découpé cette agrafe et rendu de la sorte la composition méconnaissable a voulu à son tour donner une nouvelle signification aux personnages ; il a gravé au revers les mots : RAPT. SAB., qui se traduisent sans peine *Raptus Sabinarum*, l'*Enlèvement des Sabines;* et de fait, ce mélange de femmes éplorées et de soldats peut faire illusion.

172. *La Mise au tombeau.*

Au premier plan, les saintes femmes, accompagnées de saint Jean et de Joseph d'Arimathie, placent le Christ dans le tombeau dont la face est ornée d'une frise représentant en bas-relief une scène de la Passion. Tous les personnages, et en particulier Marie-Madeleine, offrent le spectacle du plus affreux désespoir. Dans le fond, au milieu des arbres et des rochers, on voit, à gauche, Jérusalem, le Christ s'acheminant vers le Calvaire, et, au centre, la Crucifixion.

Br. doré. H. 0,100, l. 0,065. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collections P. Bucquet, L. Courajod.

L'exemplaire du Musée de Berlin est monté en baiser de paix dans un encadrement composé de deux pilastres cannelés, supportant un fronton triangulaire orné d'une tête de chérubin.

173. *La Mise au tombeau.*

Au premier plan et au centre de la composition, on voit le Christ mort, les jambes étendues et croisées, assis sur un riche sarcophage orné de rinceaux. Il est soutenu, à gauche, par la Madeleine agenouillée ; à droite, par saint Jean. Derrière le Christ se tiennent la Vierge, les mains jointes, et une sainte femme. Fond de rochers surmontés d'un arbre mort ; en haut, la porte de la ville de Jérusalem ; à droite, le Calvaire surmonté des trois croix.

Br. H. 0,105, l. 0,068. — Collection G. Dreyfus.

174. *La Mise au tombeau.*

Même composition que la plaquette précédente, à laquelle on a ajouté à gauche, au second plan, un vieillard à longue barbe coiffé d'un turban et, à droite, un autre vieillard, également à longue barbe frisée, mais la tête



N° 174. — LA MISE AU TOMBEAU
par Moderno. (Collection G. Dreyfus.)

nue et chauve. Plaque d'applique découpée suivant le contour des personnages.

Br. H. 0,069, l. 0,079. — Collection G. Dreyfus.

175. *La Mise au tombeau.*

Répétition des deux plaquettes précédentes, mais le vieillard de gauche coiffé d'un turban a été enlevé de la

composition. Le fond également a été modifié; on y a gravé une sorte de vue de la ville de Jérusalem et le ciel est parsemé de petits nuages.

Br. H. 0,100, l. 0,070. — Musée de Berlin. Collection Picard (fond uni).

Cette plaquette est montée en baiser de paix, orné de deux colonnes flanquées de contreforts, surmontés d'un fronton triangulaire au tympan duquel est représenté le Père Éternel, les bras étendus. L'ensemble de l'architecture annonce le milieu du XVIᵉ siècle.

Ces plaquettes doivent être rapprochées d'une autre très commune (nᵒ 176) représentant également une *Mise au tombeau* et empreinte au plus haut degré, surtout dans les figures de la Vierge et de saint Jean, du style très accentué de l'école de Padoue de la fin du XVᵉ siècle. Dans cette dernière plaquette, les seuls personnages représentés sont le Christ, la Vierge et saint Jean, vu à mi-corps; un petit génie figure quelquefois à gauche du Christ. Or, si l'on compare le Christ de cette dernière plaquette avec celui qui figure dans les nᵒˢ 173, 174, 175, on voit que c'est identiquement la même figure; les plis du linge qui entoure les reins du Christ sont les mêmes.

176. *La Mise au tombeau.*

Le Christ, vu à mi-corps, la tête renversée en arrière, est soutenu à droite par saint Jean, à gauche par la Vierge et un petit génie. Le Christ, la Vierge et saint Jean sont nimbés.

Br. H. 0,094, l. 0,090. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Musée de South Kensington.

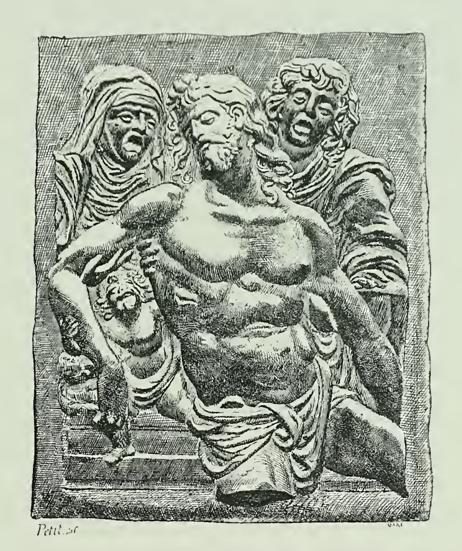
177. *La Mise au tombeau.*

Même composition que la plaquette précédente, moins le génie placé à gauche.

Br. H. 0,094, l. 0,090. — Musée du Louvre. Collections L. Courajod, G. Dreyfus, A. Picard, Piet-Lataudrie.

Cette plaquette, dans le style de Mantegna, doit être rapprochée

des précédentes offrant le même sujet, mais avec un plus grand nombre de personnages. Une paix en ivoire appartenant au couvent des Frères Mineurs de Burgos (gravée dans *la Vie de saint François d'Assise*, Paris, Plon, 1885, p. 33) paraît avoir été inspirée par cette plaquette.



N° 176. — LA MISE AU TOMBEAU
par Moderno. (Musée de South Kensington.)

178. *La Mise au tombeau.*

Même composition que dans les plaquettes précédentes, mais les figures ont été modifiées, les têtes sont plus de face et l'expression douloureuse a disparu. Baiser de paix.

Br. Mêmes dimensions que plus haut.

179. *La Mise au tombeau.*

Au centre, on voit un sarcophage de forme rectangulaire, dont le devant est orné de deux cartouches entourés de rinceaux. Un personnage, vêtu d'une tunique flottante, boutonnée sur la poitrine, monté sur le bord du sarcophage, soulève le corps du Christ au moyen d'un linge passé sous ses bras, tandis qu'un autre personnage barbu le prend par les jambes. A gauche, saint Jean debout, joignant les mains, les yeux tournés vers le ciel. A droite, un homme barbu, debout, vêtu d'une longue tunique boutonnée et munie de manches, tient les clous qui ont attaché le Christ sur la croix et un marteau. Derrière le sarcophage, la Vierge et deux saintes femmes. Au fond, à gauche, le Calvaire surmonté des trois croix ; au centre et à droite, des rochers et des arbres.

Br. H. 0,118, l. 0,101. — Collections Courajod, G. Dreyfus. Vente Piot (1864), 101 fr.

J'attribue cette pièce à Moderno, bien que les personnages aient une expression plus accentuée et plus mantegnesque que dans ses autres œuvres. Cependant, les arbres en forme de rameaux de corail et la façon dont sont traités les rochers semblent bien indiquer Moderno; toutefois une attribution à Riccio aurait quelque vraisemblance.

180. *La Résurrection.*

Le Christ, vêtu d'une simple draperie flottante, un étendard à la main, s'élève dans les airs. Au bas, on voit le tombeau ouvert et vide; à gauche, un soldat endormi accoudé sur ses armes ; à droite, un soldat debout, nu, vu de dos, tenant un bouclier. Au second plan, deux autres soldats frappés de terreur ; au fond, à gauche, un rocher. Ciel nuageux.

Br. H. 0,100, l. 0,063. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collection L. Courajod.

Le soldat nu, vu de dos, représenté à droite se trouve reproduit, presque sans variante, dans la *Crucifixion*, n° 171.

181. *Martyre de saint Sébastien.*

Au centre, sous une arcade en plein cintre, se dresse



N° 180. — LA RÉSURRECTION
par Moderno. (Musée du Louvre.)

une colonne à laquelle est lié saint Sébastien, une draperie autour des reins, les bras repliés au-dessus de la tête. A droite, s'avance un archer, vu de profil et à demi caché par le pied droit de l'arcade, qui se prépare à lancer une flèche sur le saint. A gauche, on voit à terre un chapiteau et, dressée contre l'arcade, une colonne brisée ; à cette colonne est attaché un cartel sur lequel se lit la lettre M. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,130, l. 0,092. — Collection G. Dreyfus. Musée de Berlin.

M. Fortnum (*A descriptive catalogue of the bronzes of European origin in the South Kensington Museum*, p. 46) penche à attribuer cette plaquette à Bartolomeo Montagna. Tout en reconnaissant que le style des figures, surtout de l'archer, ne contredirait pas absolument à une semblable attribution, je ferai remarquer d'autre part que l'architecture jointe au monogramme fait plutôt penser à Moderno ; on sait que ce maître a usé et abusé de l'architecture dans ses compositions, et d'ailleurs il faut bien supposer que sa première manière doit avoir un caractère assez archaïque.

Monogramme de la plaquette n° 181.

182. *Saint Sébastien.*

Au centre, saint Sébastien debout, nimbé, une draperie autour des reins, attaché à une colonne ; il est percé de trois flèches. A gauche, un édifice sur lequel sont représentés en bas-relief un cavalier galopant, une statue de femme demi-nue appuyée sur un bouclier, et un cavalier monté sur un cheval au pas ; à droite, une autre partie du même édifice, en ruines, sur lequel on voit, en bas-relief, un guerrier debout et un aigle sur la boule du monde.

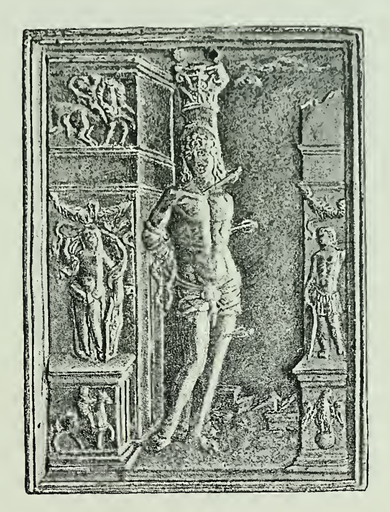
Br. doré. H. 0,077, l. 0,055. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.) Musée de Berlin. Collections P. Bucquet, G. Dreyfus.

Ce saint Sébastien a été attribué par M. Piot à Daniele Arcioni. (*L'Art ancien à l'Exposition de 1878*, p. 417-418.) Pour ma part, comme l'on ne connaît aucune œuvre authentique d'Arcioni, je ne vois aucune raison pour ne pas attribuer la présente plaquette à Moderno, dont elle rappelle tout à fait le style.

183. *Saint Jérôme.*

Le saint est représenté à genoux, tourné vers la droite, à l'entrée d'une caverne creusée dans le roc, vêtu d'une simple draperie qui lui entoure les reins et se relève sur

son bras gauche; il est chauve et porte une longue barbe frisée. De la main droite il tient une pierre, de la gauche il fait un geste de prière. Devant lui, sur un tertre, se dresse un arbre mort sur lequel est fixé un Christ. Près du tertre, un livre sur lequel est posée une tête de mort,



N° 182. — SAINT SÉBASTIEN
par Moderno. (Musée du Louvre.)

et le lion, attribut du saint. Fond de paysage. Dans le ciel, quelques nuages.

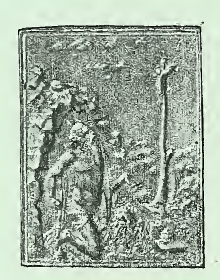
Br. H. 0,075, l. 0,060. — Musée de Berlin. Collections L. Courajod, G. Dreyfus.

184. *Saint Jérôme.*

A gauche, à l'entrée d'une caverne, on voit le saint, à

genoux, vêtu d'une simple draperie. Il porte la barbe longue et frisée. De la main droite, il tient une pierre dont il va se frapper la poitrine. Devant lui, un arbre mort sur lequel est fixé un Christ; un chapeau de cardinal y est pendu également : sur un tronc d'arbre, on voit une tête de mort posée sur un livre et, à terre, d'autres livres. Derrière le saint, un lion. Fond de paysage.

Br. H. 0,057, l. 0,044. — Collection G. Dreyfus.



N° 183. — SAINT JÉRÔME
par Moderno. (Musée de Berlin.)

185. *Auguste et la Sibylle.*

Vers la droite, Auguste à genoux, auquel la Sibylle montre dans le ciel la Vierge tenant l'Enfant Jésus. Fond d'architecture décoré de médaillons et de trophées.

Br. doré. D. 0,057. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.) Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

186. *Mars et la Victoire.*

La Victoire, nue et ailée, tient dans la droite une palme; Mars, également nu, casqué, portant sur son épaule gauche

un trophée, lui a saisi le bras et l'entraîne; tous deux courent vers la droite. A gauche, l'entrée d'une caverne surmontée de trois arbres; à droite, une arcade d'architecture en ruine au pied de laquelle se dresse une statue. Bordure formée d'une moulure.

Br. D. 0,105. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collections L. Courajod, G. Dreyfus, Leroux, A. Picard, Piet-Lataudrie.



N° 185. — AUGUSTE ET LA SIBYLLE

par Moderno. (Musée du Louvre.)

Il existe de nombreux exemplaires de cette plaquette de forme rectangulaire; dans ces épreuves, les rochers et l'architecture n'existent pas. Il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer que cette pièce a été reproduite par le moyen de la gravure sur pierre, à moins toutefois que l'original ne soit une pierre gravée, ce qui n'a rien d'improbable. Raponi (*Recueil des pierres gravées,* planche v, n° 11) donne une pierre reproduisant exactement notre plaquette. Cette pierre est probablement la même que l'agate que Mariette a publiée dans son *Traité des pierres gravées,* t. II, 18. Ce point n'est pas à négliger pour la biographie si obscure de Moderno. La plaquette a été publiée dans le *Trésor de numismatique et de glyptique, Recueil général des bas-reliefs,* 1re partie, pl. xxvii.

187. *Mars assis sur des trophées.*

Le dieu est assis de face sur des trophées, la jambe gauche relevée et posée sur un casque, le coude gauche appuyé sur un carquois, la main droite sur un bâton.



Nº 186. — MARS ET LA VICTOIRE
par Moderno. (Collection G. Dreyfus.)

Chaussé de cnémides richement ciselées, vêtu d'une cuirasse antique et d'un manteau court tombant derrière le dos, il est coiffé d'un casque à haut cimier. A droite et à gauche sont disposés des boucliers hexagones, ronds ou en forme de *pelta*, des casques chargés de ciselures.

A gauche, on voit une hache et une enseigne dont un aigle forme le sommet; à droite, des lances, une torche et une enseigne terminée par un cartouche portant les lettres M · F · et une main ouverte. Légende : M · VICTOR^IA F\NCTVS. Bordure en forme de cordonnet.

B. doré, entièrement ciselé, fond maté. D. 0,069. — Collection G. Dreyfus.



N° 187. — MARS ASSIS SUR DES TROPHÉES
par Moderno. (Collection G. Dreyfus.)

188. *Mars assis sur des trophées.*

Variante de la plaquette précédente. Dans celle-ci, le bouclier en forme de *pelta* que l'on voit à gauche ne remonte pas au-dessus du bras de Mars. Le cimier de son casque affecte la forme d'un sphinx ; sa cuirasse est ornée sur le devant d'une tête de Méduse ; la disposition du

manteau est différente, ainsi que la position des jambes; enfin le bras gauche, au lieu de s'appuyer sur un carquois, repose sur la cuisse.

Br. D. 0,064. — Collection G. Dreyfus.

Ces plaquettes, la première surtout, sont d'une extraordinaire finesse d'exécution. Les moindres détails sont traités avec un soin qu'on retrouve rarement dans les œuvres du même genre. Quant aux lettres M· F·, il n'est pas douteux qu'il ne faille les interpréter *Modernus fecit*. Cela ressort de la comparaison avec les œuvres les plus authentiques du maître. Enfin le goût pour les ornements fins et déliés dont il a fait preuve dans ces morceaux peut servir pour restituer à son œuvre un certain nombre de pièces dont l'attribution à Moderno était possible, mais difficile à établir sur des bases très solides.

189. *Vulcain, Vénus et l'Amour.*

Vénus, ailée, accompagnée de l'Amour, se présente à Vulcain, occupé à forger sur une enclume et adossé à des rochers. A droite, un arbre mort. Enseigne de chapeau.

Br. D. 0,040. — Musée Autrichien, à Vienne.

190. *Vénus et l'Amour.*

Vénus, debout et marchant vers la droite, vêtue d'une simple draperie, pose la main gauche sur l'épaule de l'Amour enfant qui vient à sa rencontre, et de la main droite semble lui donner une indication. L'Amour tient d'une main une flèche, et de l'autre, un arc. Bordure formée d'un fil de métal tordu. Enseigne de chapeau.

Br. D. 0,050. — Musée de Berlin.

191. *La Chute de Phaéton.*

Le fils d'Apollon vient de toucher la terre; il est représenté nu et renversé au milieu des débris de son char; un

de ses chevaux est tombé près de lui; les trois autres se cabrent et secouent leurs longues crinières frisées. A droite et à gauche, les rives escarpées de l'Éridan couronnées d'arbres. Bordure formée d'une moulure.

Br. D. 0,104. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

192. *La Chute de Phaéton.*

Même disposition que dans la plaquette précédente, mais le fond est différent. A gauche, un rocher et un arbre mort; au fond, des arcades surmontées d'une frise ornée de palmettes, et, au premier étage, de chaque côté d'une ouverture en plein cintre, deux chevaux cabrés se faisant face.

Br. D. 0,096. — Collection Spitzer.

193. *Hercule enfant, étouffant deux serpents.*

Hercule est représenté nu, la tête tournée de trois quarts à gauche et marchant vers la droite. Une draperie est nouée autour de son cou et flotte derrière lui. Dans chaque main il tient un serpent qui se replie plusieurs fois.

Br. H. 0,088, l. 0,075. — Collections G. Dreyfus, Piet-Lataudrie. (Exemplaire circulaire.)

194. *Hercule et Cacus.*

Au premier plan, Hercule, vêtu de la peau du lion de Némée, tenant sa massue dans la main droite, est endormi à terre. Au second, Cacus, entièrement nu, fait rentrer les génisses d'Hercule dans son antre en les tirant par la queue.

Fond de paysage. Dans le haut, on lit en lettres capitales en relief : O. MODERNI.

Br. H. 0,067, l. 0,052. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collections L. Courajod, G. Dreyfus, A Picard. Vente His de la Salle (1880), 243 francs.

Des exemplaires de la même plaquette se rencontrent fréquemment sans la signature de Moderno; elles sont soit rectangulaires, comme celle que nous venons de décrire; soit circulaires, et alors le diamètre en est augmenté par une large bordure ornée de palmettes. Tel est l'exemplaire du Musée du Louvre (diamètre, 0,117). (Voyez *Catalogue Davillier*, n° 171.) Le même Musée possède aussi un pommeau d'épée de forme circulaire offrant, d'un côté, cette plaquette; de l'autre, la pièce décrite sous le n° 122.

195. *Hercule et Géryon.*

Hercule, debout, tourné vers la droite, vient d'enlacer Géryon et l'étouffe. Le monstre est représenté sous la forme d'un centaure à buste d'homme et à griffes de lion. Au fond, à droite, un monument antique en ruine; au centre, un paysage montagneux; à gauche, un monument sur la frise duquel on lit :

O. MODER
NI.

Br. H. 0,068, l. 0,054. — Musée de Berlin. Collection Dreyfus. Vente His de la Salle (1880), 93 francs.

196. *Hercule et l'hydre de Lerne.*

Hercule, debout et marchant vers la droite, la peau du lion de Némée nouée autour du cou et autour des reins, la main droite levée, saisit de la gauche le cou de l'hydre, sorte de monstre à six têtes de serpent, la septième étant

une tête de femme. L'une des têtes gît déjà à terre, séparée du tronc.

Br. H. 0,096, l. 0,072. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.



N° 194. — HERCULE ET CACUS
par Moderno. (Musée de Berlin.)

Il faut probablement attribuer cette pièce à Moderno et la rapprocher de la plaquette représentant *Hercule et Antée* (n° 203), dans laquelle Hercule est vu de dos. Ces deux pièces ont dû faire partie d'une autre suite des *Travaux d'Hercule,* différente de celle dont on connaît de nombreux exemplaires.



N° 195. — HERCULE ET GÉRYON
par Moderno. (Musée de Berlin.)

197. *Hercule et le lion de Némée.*

Hercule est représenté nu, à genoux, tourné vers la

droite. De ses deux bras il a saisi la tête du lion, qu'il presse contre sa poitrine.

Br. H. 0,077, l. 0,066. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

198. *Hercule et le lion de Némée.*

Hercule nu et debout, tourné vers la gauche, presse de ses deux bras la tête du lion contre sa poitrine et cherche à l'étouffer. A gauche, l'entrée d'une caverne ; à droite, un arbre desséché auquel sont accrochés l'arc, le carquois et la massue d'Hercule. Tout à fait à droite, un rocher surmonté d'un bouquet d'arbres. Bordure formée d'une moulure.

Br. D. 0,105. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collections P. Bucquet, G. Dreyfus, A. Picard. Vente Piot (1864), 130 fr. Vente His de la Salle (1880), 475 fr.

Les exemplaires les plus communs de cette plaquette sont de forme rectangulaire ; les rochers n'y figurent pas. Cette plaquette a peut-être été inspirée par une monnaie d'Héraclée sur laquelle est représenté le même sujet.

199. *Hercule et le lion de Némée.*

Hercule nu, de profil à gauche, la jambe droite portée en avant, légèrement penché, presse de ses deux bras la tête du lion contre sa poitrine. Derrière lui, à un arbre, sont pendus un carquois et un arc ; à terre, la massue du héros.

Br. H. 0,057, l. 0,065. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. (Épreuve circulaire.) Vente E. Piot (1864), 67 fr.

200. *Hercule et le lion de Némée.*

Plaquette cintrée par le haut et par le bas. Dans le

compartiment central, de forme rectangulaire, on voit Hercule étouffant le lion de Némée. Dans le compartiment supérieur, dans un médaillon circulaire, est représenté le Jugement de Salomon ; dans le compartiment inférieur :



Nº 198. — HERCULE ET LE LION DE NÉMÉE
(Musée du Louvre.)

Hercule et Achéloüs, sujet indiqué par l'inscription : ACHELOVS.

Br. H. 0,091, l. 0,041. — Collection G. Dreyfus.

Pendant du nº 205.

201. *Hercule nettoyant les écuries d'Augias.*

Hercule nu et vu de dos, marchant vers la droite, fait

sortir des écuries deux taureaux qu'il tient par les cornes. Au fond, une arcade brisée. En haut on lit : O. MODERNI.

Br. H. 0,071, l. 0,053. — Musée National, à Florence. Musée de Berlin. Collections Chauffard, G. Dreyfus.

202. *Hercule et Antée.*

Hercule debout, vu de face, vêtu de la peau du lion de Némée, étreint de ses deux bras Antée qui, de douleur,



N° 201. — HERCULE NETTOYANT LES ÉCURIES D'AUGIAS
par Moderno. (Musée de Berlin.)

étend les bras et rejette la tête en arrière. Au second plan, une arcade en plein cintre, soutenue par deux pilastres décorés de sculptures sur leurs faces.

Br. H. 0,073, l. 0,057. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus (Exemplaire avec l'arcade complète).

Dans un très grand nombre d'exemplaires, les pilastres sont représentés brisés à mi-hauteur et l'arcade n'existe pas.

203. *Hercule et Antée.*

Hercule debout, nu et vu de dos, a enlevé Antée de terre et l'étreint de ses deux bras ; Antée renverse la tête

en arrière et appuie la main gauche sur la tête d'Hercule. A gauche, un arbre mort auquel sont suspendus la peau du lion de Némée, l'arc et le carquois d'Hercule.



N° 202. — HERCULE ET ANTÉE
par Moderno. (Musée de Berlin.)

Br. H. 0,100, l. 0,077. — Musée National, à Florence. Musée du Louvre.

204. *Hercule et Antée.*

Hercule debout et de face, vêtu de la peau du lion de



N° 204. — HERCULE ET ANTÉE
par Moderno. (Musée de Berlin.)

Némée, s'appuie des deux mains sur sa massue. Il contemple Antée étendu mort devant lui, sur la poitrine

duquel il pose le pied gauche. A droite, l'entrée d'une caverne. A gauche, une arcade brisée, sur laquelle on lit : O. MODERNI.

Br. H. 0,069, l. 0,054. — Musée de Berlin. Musée de South Kensington. Musée National, à Florence. Collections P. Bucquet, A. Picard. Vente His de la Salle (1880), 338 fr.

205. *L'Enlèvement de Déjanire.*

Plaquette cintrée par le haut et par le bas. Dans le compartiment central, de forme rectangulaire, on voit le centaure marchant vers la gauche ; il retient Déjanire sur sa croupe. Dans le compartiment supérieur se trouve un médaillon circulaire, soutenu par deux génies assis et nus, contenant une Victoire assise, tournée vers la droite, une palme dans la main gauche ; près d'elle, une colonne et des trophées. Dans le médaillon du bas, soutenu par deux génies volants, est représenté Hercule, vêtu de la peau du lion de Némée, décochant une flèche au centaure.

Br. H. 0,093, l. 0,042. — Musée du Louvre. Collection G. Dreyfus.

206. *Arion prisonnier des pirates.*

A gauche, Arion debout, vêtu d'un manteau court agrafé sur l'épaule gauche, qui ne le couvre que par derrière, est saisi par deux pirates, vêtus du costume militaire antique, qui lui attachent les mains derrière le dos. A ses pieds, un violon. A droite, le rivage de la mer et un vaisseau à l'ancre.

Br. entouré d'une moulure. D. 0,105. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

207. *Descente d'Orphée aux enfers.*

Orphée vu de dos, un manteau court noué sur l'épaule droite, la tête tournée vers la gauche, s'avance en jouant du violon vers l'entrée des enfers qui s'ouvre au milieu des rochers. A gauche, un démon ailé et cornu sortant à moitié de l'entrée des enfers ; à droite, deux autres démons.

Br. D. 0,110. — Musée du Louvre. Collection G. Dreyfus. Vente E. Piot (1864), 20 fr. Vente His de la Salle (1880), 238 fr.

208. *Orphée réclame Eurydice à Pluton.*

A gauche, Orphée debout, vêtu d'un manteau court rejeté derrière ses épaules, joue du violon devant Pluton, figuré sous les traits d'un démon ailé, cornu, à pieds d'oiseaux; près de lui se tient Eurydice, debout, vêtue d'une simple draperie. A gauche, au second plan, deux démons ailés. Au fond, des rochers et la porte des enfers.

Br. D. 0,110. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

209. *Orphée et Eurydice.*

A gauche, Orphée debout, vêtu d'un manteau, tenant un violon de la main droite, saisit Eurydice, tombée à terre sur les genoux; un démon sort des enfers et ressaisit Eurydice.

Br. D. 0,105. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.) Vente His de la Salle (1880), 513 fr.

210. *Orphée charmant les animaux.*

Orphée est représenté nu et assis, au centre de la com-

position, sous un arbre presque dépourvu de feuillage, sur lequel sont perchés divers oiseaux. Il joue du violon; à droite et à gauche sont groupés différents animaux qui écoutent la musique : deux cerfs, une licorne, une biche, un bœuf. Au fond, des arbres sommairement indiqués.

Br. entouré d'une moulure. D. 0,105. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus. Vente His de la Salle (1880), 175 fr.

211. *La Mort d'Orphée.*

Au centre, Orphée, nu, assis sous un arbre mort, les mains liées derrière le dos; à ses pieds, des armes et un violon. Orphée est saisi à droite et à gauche par deux Ménades vêtues de tuniques flottantes et brandissant des bâtons; deux autres, à droite et à gauche, portent l'une un casque, l'autre une cuirasse. Bord orné d'une moulure.

Br. D. 0,060. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

212. *Tête de Méduse.*

Elle est vue de face et soutenue à droite et gauche par deux petits génies ailés et nus.

Br. D. 0,044. — Collections G. Dreyfus, A. Picard.

Cette plaquette se rencontre assez souvent de forme rectangulaire et munie d'une petite moulure sur le bord. H. 0,029, l. 0,046.

213. *Lucrèce se donnant la mort.*

A mi-corps, de face, la tête penchée vers la gauche, elle va se percer le sein d'un poignard.

Br. doré. D. 0,053. — Musée du Louvre. Collection G. Dreyfus.

J'ai déjà dit dans l'*Introduction* que cette plaquette, très commune, ornait les deux faces du pommeau d'une épée conservée au Musée du Louvre et aussi le fond d'un seau en bronze qui fait partie de la collection Thiers; on a signalé également une imitation de ce bronze, sur un camée sur coquille, au Cabinet des médailles, à la Bibliothèque nationale. (Nº 689 du *Catalogue.*) Enfin il me paraît avoir été imité sur le soubassement de la partie gauche du jubé de la cathédrale de Limoges.



Nº 213. — LUCRÈCE
par Moderno. (Musée du Louvre.)

214. *Deux Femmes se poursuivant.*

Toutes deux courent vers la droite. Elles sont vêtues de longues tuniques flottantes et leurs cheveux volent derrière elles ; la première tient d'une main un vase et de l'autre une patère. Bord orné d'une moulure.

Br. D. 0,054. — Musée de Berlin.

215. *Un Combat.*

Un cavalier, coiffé d'un casque, portant au bras gauche un bouclier hexagone, lance son cheval au galop vers la

droite. Sous son cheval, on voit deux hommes et un cheval renversé. Un second cheval au galop, mais sans cavalier, se voit au second plan, derrière le premier. Légende: DVBIA · FORTV — ΛA.

Br. D. 0,053. — Musée du Louvre. Musée de South Kensington. Collection G. Dreyfus.

Il faut remarquer que l'N et l'A liés dans la légende sont séparés du reste du mot FORTVAA et ont tout l'air d'avoir un double sens; ils paraissent destinés à former la fin de la légende d'abord, puis un monogramme composé d'un M, dans lequel je reconnais la signature de Moderno. Cette plaquette a servi de revers à plusieurs médailles : 1° à une médaille portant au droit la légende DIVA IVLIA PRIMVM FELIX (Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 81, n° 2), que M. Armand attribue à Gianfrancesco Ruberto, en se basant sur l'analogie que présente cette bataille avec le revers de Gianfrancesco II Gonzaga (*ibid.*, t. Ier, p. 81, n° 1), signée par Ruberto (voyez Litta, *Famiglie celebri d'Italia : Gonzaga*, n° 7); 2° à la médaille de Francesco Sforza, marquis de Caravaggio (né vers 1547), par Pietro Paolo Galeotti, dit Pietro Paolo Romano († 1584). Voyez Armand, *ibid.*, t. Ier, p. 234, n° 36; et Litta, *ibid. : Sforza*, n° 16. Dans cette dernière médaille, la légende se lit : FORTVNA, sans lettres liées. Pour ma part, je ne vois dans cette composition qu'un rapport très lointain avec le combat représenté au revers de la médaille de Ruberto. J'en vois, au contraire, un très certain avec le revers des médailles de Gonzalve de Cordoue (Armand, *Médailleurs italiens*, t. Ier, p. 176), qui ont fréquemment servi à décorer des pommeaux d'épée, et dont on trouvera plus loin la description aux *Anonymes*. L'analogie est frappante, car le groupe central, dans la plaquette et dans les médailles, est composé de deux chevaux galopant, dont un seul est monté; le mouvement du cavalier est modifié, mais les chevaux sont les mêmes. Ces médailles, assez postérieures à Gonzalve de Cordoue, sont donc une troisième imitation de la plaquette. On en trouvera plus loin une quatrième dans une plaquette attribuée à Andrea Briosco. (N° 236.)

216. *Un Combat.*

Même pièce que la précédente, mais sans légende et de forme rectangulaire. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,050, l. 0,055. — Musée National, à Florence. Collection P. Bucquet.

217. *Chasse au lion.*

Au centre, on voit un lion qui vient de terrasser un homme nu qui se protège d'un bouclier ovale. A gauche, un cavalier nu, coiffé d'un casque dont une chimère forme le cimier, vêtu d'un manteau flottant, un bouclier hexago-



Nº 215. — UN COMBAT
par Moderno. (Musée du Louvre.)

nal au bras gauche, sur un cheval au galop; derrière lui, on voit un homme nu, à pied. Vers la droite, un second cavalier casqué, armé d'une épée et d'un bouclier; et, tout à fait à droite, un piéton nu, casqué, un bouclier au bras gauche, va frapper le lion d'une épée. Bord orné d'une moulure.

Br. D. 0,082. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

On remarquera que le cavalier de gauche est le même que dans la plaquette précédente. Cette plaquette a été gravée au XVIe siècle

par un maître allemand qui signe du monogramme A. (Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque Nationale : *Maîtres allemands au burin*



N° 217. — CHASSE AU LION
par Moderno.

anonymes). Dans la gravure, l'homme nu représenté à droite de la composition n'est pas casqué.

XIX

ANDREA BRIOSCO, DIT IL RICCIO

Padoue, 1470. — † 1532.

Fils d'un orfèvre de Milan, Ambrogio, Andrea Briosco fut, si l'on en croit Gaurico, élève de Vellano, élève lui-même de Donatello. C'est sans doute à cette éducation qu'il doit d'avoir continué très avant dans le XVIe siècle les traditions des grands artistes padouans du XVe siècle. Architecte, il éleva l'église de Sainte-Justine, à Padoue ; sculpteur et fondeur, il modela le beau candélabre de bronze du Santo et les bas-reliefs du tombeau de Girolamo et de Marc Antonio della Torre, autrefois dans

l'église de San Fermo, à Vérone, aujourd'hui au Musée du Louvre. Le candélabre est encore maintenant l'œuvre la plus connue de Briosco. (Voyez Gonzati, *la Basilica di S. Antonio di Padova*, t. Ier, p. 139 et suiv. et p. xci et suiv. Bien qu'il date de 1515 seulement, c'est une œuvre qui par son style appartient complètement au xve siècle ; l'artiste en était particulièrement fier, puisque sur sa propre médaille il en rappelle l'exécution : *Andreas Crispus Patavinus æneum D. Antonii candelabrum f*(ecit), et que son épitaphe en fait aussi mention. La biographie de Briosco est encore à faire : on ne sait que peu de chose sur lui. Un passage de Scardeone (*De Antiquitate urbis Patavii;* édit. de Bâle, 1516, p. 375-376) fournit cependant quelques renseignements et fait connaître entre autres que Briosco, dans son amour pour l'antiquité, avait changé son surnom de *Riccio* en celui de *Crispus;* c'est en effet le surnom qu'il prend sur sa médaille, surnom qui lui venait de cette chevelure crépue que l'on voit sur cette même médaille et sur ce petit buste qu'il a inséré au milieu des ornements du candélabre du Santo; deux exemplaires de ce même buste se trouvent au Musée de Vienne et au Musée du Louvre, dans la collection Davillier.

Les œuvres attribuées à Briosco sont très nombreuses : outre celles indiquées plus haut, il convient de citer un beau bas-relief représentant la *Mise au tombeau*, dans la collection G. Dreyfus ; un *Cavalier antique*, petite statue dont on connaît deux exemplaires ; l'un fait partie de la collection F. Spitzer, l'autre de la collection du prince de Lichtenstein; enfin c'est sans doute à lui ou à son atelier qu'il faut attribuer toute une série de plaquettes que l'on trouvera décrites plus loin. Riccio, comme dans presque toutes ses œuvres, s'y montre artiste très inégal :

tantôt il copie complètement l'antique, tantôt il reproduit sans aucun scrupule des compositions créées par ses contemporains. C'est là, on peut le dire, le côté faible de Riccio, côté qui l'éloigne de l'artiste pour le rapprocher de l'artisan ; habile fondeur, il prend son bien où il le trouve et ne se fait aucun scrupule de s'approprier ce qui lui paraît pouvoir lui servir.

On verra que quelques-unes des pièces attribuées à Riccio portent au revers un monogramme en relief : R ou R°I. La lecture de ce monogramme ne me semble pouvoir être mise en doute : c'est bien *Riccio* qu'il faut faut lire, et cette attribution est tout à fait confirmée par le style des œuvres elles-mêmes ; on doit considérer ce monogramme comme une sorte de marque de fabrique ; fabrique n'est pas un mot déplacé pour désigner l'atelier de ces Padouans qui, pendant près d'un siècle, ont inondé l'Italie de leurs produits.

J'ai longtemps hésité à rattacher à Andrea Briosco, ou au moins à son atelier, toute une série de plaquettes représentant des sujets allégoriques qui ne sont à la vérité que des revers de médailles dont les droits sont pour la plupart inconnus ; l'un d'eux fait exception, c'est le revers de la médaille de Girolamo Donato. (Né à Venise en 1457, † 1511. Voyez Armand, *Médailleurs italiens,* t. II, p. 226.) Toutes ces plaquettes, que j'ai classées à la fin de l'œuvre du maître, présentent des caractères communs, d'abord par les sujets représentés, ensuite par le style ; si quelques-unes sont un peu plus molles de faire, cela tient sans doute à ce que les exemplaires que l'on en possède ne sont bien souvent que des répétitions, anciennes il est vrai, mais surmoulées successivement les unes sur les autres. Dans toutes ces plaquettes (nos 238-244), on retrouve certains détails, certaines allé-

gories sur la Renommée, la Vertu, etc., dont tous les éléments figurent dans un des bas-reliefs du tombeau des della Torre. (Barbet de Jouy, *Notice des sculptures de la Renaissance au Musée du Louvre,* nº 25.) Ce bas-relief, qui représente la Renommée, offre parmi un grand nombre d'attributs assez obscurs un grand vase sur lequel est inscrit le mot : VIRTVS, et d'où sort une branche de laurier; ce vase, dont presque toutes les parties, telles que l'anse formée d'une corne d'abondance et d'une lampe allumée, appartiennent à un symbolisme que je ne me charge pas d'expliquer, se retrouve également dans un certain nombre de ces plaquettes, constamment avec un sens symbolique. Quant aux inscriptions que l'on y lit (FA; F · V · D; ISA), je ne pense pas qu'on y doive chercher des monogrammes; ce sont probablement les premières lettres de mots composant des devises. C'est encore par analogie avec ces pièces que j'ai cru devoir attribuer à Riccio une charmante plaquette (nº 245), qui a dû orner l'extrémité d'une ceinture. Est-ce à dire qu'il faille voir dans toutes ces pièces des œuvres de Riccio lui-même? Non, très probablement; mais elles me paraissent présenter tant de points de contact avec lui, et surtout avec son esprit très quintessencié, qu'on peut supposer qu'elles sont sorties de son atelier.

218. *Judith.*

Judith, vêtue d'une tunique et d'une robe flottante à manches serrées et munies de boutons, les pieds chaussés de sandales, se penche vers sa servante, qui lui tend un sac dans lequel elle dépose la tête d'Holopherne.

Br. H. 0,106, l. 0,084. — Musée du Louvre. Musée

de Berlin. Collection G. Dreyfus. Vente His de la Salle (1880), 2,525 fr.

Cette plaquette, qui a été faite d'après la gravure exécutée par Girolamo Mocetto d'après un dessin de Mantegna (Bartsch, n° 1) ou d'après le dessin de Mantegna lui-même, existe dans un grand nombre de musées et de collections privées. Mais l'épreuve de la collection G. Dreyfus peut être jusqu'à présent considérée comme unique : elle porte au revers le monogramme suivant en relief :



Comme on l'a dit plus haut, il est difficile, en présence de ce monogramme, de ne pas nommer Andrea Briosco, dit il Riccio; rien dans le style de l'œuvre ne vient d'ailleurs démentir cette attribution.

219. *L'Adoration des Mages.*

A droite, près de la crèche, la Vierge assise, ayant près d'elle saint Joseph, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qu'elle présente à l'adoration d'un mage agenouillé devant lui. Plus à gauche, les deux autres mages entourés d'une nombreuse suite; tout à fait à gauche, des enfants et des chevaux. Dans le paysage montagneux qui forme le fond on voit se dérouler l'escorte des rois; dans le ciel, à droite, l'étoile qui les a guidés. Costumes antiques.

Br. H. 0,230, l. 0,340. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.) Collection du comte Guillaume Pourtalès, à Berlin.

M. L. Courajod, qui a publié ce bas-relief (*Le Baron Davillier* et *la collection léguée par lui au Musée du Louvre*, page 17; *Bulletin* de

la *Société des Antiquaires de France*, 1884, p. 222; *Catalogue de la Collection Charles Davillier*, p. 76), y reconnaît « *l'Adorazione dei Magi*, bronzo di basso relievo di Andrea Riccio », que possédait



N° 218. — JUDITH
par Andrea Briosco. (Collection G. Dreyfus.)

au xvie siècle un amateur de Padoue, Marco Mantova Benavides. (Voyez *Notizia d'opere di disegno pubblicata da D. Jacopo Morelli*, édition G. Frizzoni, p. 71.)

220. *La Mise au tombeau.*

Au premier plan, au centre de la composition, la Vierge évanouie, étendue à terre et soutenue par deux saintes femmes. A gauche, se tient debout un vieillard chauve et barbu, vêtu du costume militaire romain, les mains croisées sur la poitrine ; devant lui, un petit enfant nu et, derrière lui, un autre vieillard chauve et sans barbe ; tout à fait à gauche, enfin, un homme se baisse pour ramasser un vase de parfums, sorte de grande urne à deux anses. A droite, on voit saint Jean debout, vêtu d'une tunique et d'un ample manteau aux plis duquel s'accroche un jeune enfant ; derrière lui, plusieurs personnages debout, donnant les signes de la plus profonde douleur ; tout à fait à droite, un vieillard barbu, assis, la tête coiffée d'un turban et posée sur son bras droit. Au second plan, au centre, trois hommes soulèvent le corps du Christ et se préparent à l'étendre dans le tombeau ; derrière eux on aperçoit plusieurs personnages parmi lesquels on distingue la Madeleine, échevelée, les bras étendus. Très haut relief ; les personnages du premier plan sont presque en ronde bosse. Au revers, le monogramme suivant en relief :



Br. presque jaune. H. 0,112, l. 0,145. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

Bien que le monogramme qui figure au revers de cette pièce



Nº 220. — LA MISE AU TOMBEAU
par Andrea Briosco. (Collection G. Dreyfus.)

me porte à la considérer comme une œuvre de Riccio, on ne peut nier qu'on y trouve une grandeur de style en même temps qu'une rudesse d'expression qui ne se rencontrent pas au même degré dans les autres œuvres authentiques du maître. On remarquera l'analogie très grande qui existe entre le petit enfant nu debout vers la gauche de la composition et le génie qui figure dans la *Mise au tombeau* que j'attribue à Moderno (nº 176), enfant qui se retrouve également dans la *Crucifixion* du même Moderno (nº 171). Ce serait là un indice de plus de l'origine padouane ou vénitienne de ce dernier, si les attitudes, les expressions un peu outrées que l'on rencontre dans nombre de ses plaquettes n'indiquaient suffisamment, à mon avis, que Moderno avait étudié dans le nord de l'Italie ou en était originaire. On remarquera en outre que tout le groupe du centre, la Vierge évanouie soutenue par deux saintes femmes, est emprunté à la *Mise au tombeau* gravée par Andrea Mantegna. (Bartsch, nº 3.)

221. *La Mise au tombeau.*

Saint Jean et deux personnages barbus, vêtus à l'antique, saisissent le corps du Christ, les uns par les jambes, les autres par le milieu du corps et sous les bras, et se disposent à le placer dans le tombeau. A droite, on voit la Vierge évanouie, tombée sur les genoux, qu'une sainte femme essaie de relever ; au second plan, à droite, deux saintes femmes debout, deux autres saintes femmes la tête couverte d'un voile, une troisième s'arrachant les cheveux, et la Madeleine, les cheveux épars, les bras étendus, dans une attitude douloureuse. A gauche, au premier plan, une sainte femme assise portant un vase ; un enfant, agenouillé près d'elle, pleure et se cache le visage de ses deux mains ; au second plan, deux personnages imberbes debout. Sur le tombeau, on lit l'inscription suivante, en creux :

QVEM · TOTVS · NON
CAP · ORB · IN HAC
TVMBA · CLAVDIT ·

Br. H. 0,112, l. 0,158. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collections P. Bucquet, G. Dreyfus.

Dans l'exemplaire de la collection P. Bucquet, on a supprimé de chaque côté deux personnages du second plan; enfin les exemplaires des Musées du Louvre et de Berlin n'offrent pas d'inscription sur le sarcophage. Publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. XIV, p. 512.

222. *La Mise au tombeau.*

A droite, saint Jean et deux personnages barbus, drapés à l'antique, se disposent à placer dans le tombeau le Christ mort étendu sur un linceul. A gauche, est agenouillée la Madeleine, les cheveux épars, tenant les pieds du Christ. Au second plan, la Vierge, les bras levés dans une attitude douloureuse, et dans le coin une sainte femme.

Br. H. 0,140, l. 0,240. — Collection G. Dreyfus.

Gravé dans *les Arts du Métal*, par J.-B. Giraud; 1881, in-folio, planche XXXI, n° 2.

223. *La Mise au tombeau.*

Le Christ mort étendu sur un linceul placé sur le tombeau est soutenu par une sainte femme, Joseph d'Arimathie et Nicodème. La Madeleine embrasse les pieds du Christ. Au second plan, à droite, on voit saint Joseph debout, deux saintes femmes, dont l'une étend les bras, et la Vierge. En avant du tombeau est assis un petit ange.

Br. H. 0,060, l. 0,104. — Musée de Berlin.

224. *Saint Georges tuant le dragon.*

Saint Georges, monté sur un cheval cabré et tourné vers la droite, est habillé en soldat romain, la tête coiffée d'un

casque; il plonge sa lance dans la gueule du dragon qui rampe devant lui. Au fond, à droite, on voit la fille du roi de Lydie, vêtue d'une longue tunique flottante, debout à l'entrée d'une grotte; elle joint les mains dans l'attitude de la prière. A gauche, des arbres. Très haut relief; la tête du cavalier et celle du cheval sont complètement détachées du fond.

Br. H. 0,110, l. 0,085. — Collection de M. ***.

Gravé au *Frontispice* du présent volume.

225. *Saint Georges tuant le dragon.*

Saint Georges, monté sur un cheval galopant vers la droite, est vêtu en guerrier antique. Dans la main droite, il tient un sabre recourbé dont il va frapper le dragon. Au fond, à gauche, un rocher sur lequel on aperçoit la fille du roi de Lydie, debout, les mains étendues, vêtue d'une longue tunique flottante. Le terrain est pointillé de coups d'ébauchoir. Au bord, une moulure. Plaque d'encrier. Très haut relief.

Br. H. 0,053, l. 0,060. — Musée du Louvre.

Pendant du nº 229.

226. *Vulcain forgeant les flèches de l'Amour.*

A gauche, on voit Vulcain assis près de sa forge : il est vêtu d'une tunique courte et frappe sur l'enclume. Près de l'enclume se tiennent l'Amour enfant, un arc dans la main gauche, et, plus vers la droite, Vénus debout et nue, ses cheveux bouclés épars sur ses épaules; de la main gauche elle tient une corne d'abondance d'où sortent des flammes. Au second plan, au centre, un grand arbre.

Br. D. 0,077. — Collection G. Dreyfus.

227. *Vénus châtiant l'Amour.*

Vénus debout, la tête tournée vers la droite, saisit de la main gauche l'Amour par les cheveux et lève la droite pour le frapper. Une draperie s'enroule autour du bras gauche et de la jambe gauche de Vénus et flotte derrière elle. Très haut relief.

Br. H. 0,110, l. 0,081. — Collection F. Spitzer.

228. *Méléagre et Atalante.*

Méléagre, vêtu du costume militaire antique, s'avance vers Atalante, debout à gauche et vêtue d'une longue tunique, et lui remet la hure du sanglier de Calydon. Derrière Méléagre, on voit le corps du sanglier étendu à terre et près de lui une épée. Fond d'arbres traités en haut-relief. Les personnages sont traités presque en ronde bosse ; leurs têtes sont complètement détachées du fond. Le sol est indiqué par une série de coups d'ébauchoir formant une sorte de dessin régulier et très caractéristique.

Br. jaune. H. 0,077, l. 0,062. Collection G. Dreyfus.

229. *L'Enlèvement de Déjanire.*

Le centaure, lancé au galop au milieu du fleuve, tourné vers la droite, emporte sur sa croupe Déjanire qu'il enserre de ses deux bras ; la nymphe, les bras étendus, s'abandonne à sa douleur. Plaque d'encrier. Très haut relief.

Br. H. 0,053, l. 0,060. — Musée du Louvre.

Pendant du n° 225.

230. *Famille de Satyres.*

Un satyre assis sur un rocher, tourné vers la droite, entoure de ses bras le cou d'une faunesse assise devant lui à terre et cherche à l'embrasser; de la main droite, elle s'appuie à terre. Un jeune faune ithyphallique, portant un vase de la main gauche, lui saisit le bras gauche. A droite, un arbre; à gauche, un vase renversé. Très haut relief.

Br. H. 0,135, l. 0,105. — Collection G. Dreyfus.

231. *La Renommée.*

La Renommée est représentée de face, debout sur le dos d'un satyre qui nage. Ailée, la tête tournée vers la gauche, elle sonne de la trompette; de la main droite, elle tient une palme. Une draperie jetée sur son épaule retombe sur son bras droit. Très haut relief. Au revers, le monogramme : Я.

Br. très jaune. H. 0,050, l. 0,084. — Collection G. Dreyfus.

232. *La Mort de Didon.*

Debout et demi-nue, Didon va se percer le sein d'un poignard qu'elle tient de la main droite. Près d'elle, à droite, un bûcher allumé; à gauche, au pied d'un arbre, on voit un cartouche sur lequel est gravé le monogramme : A. R. Fond de paysage et de fabriques. Très haut relief.

Br. H. 0,104, l. 0,080. — Collection F. Spitzer.

233. *Triomphe d'un héros.*

Au centre, un héros debout et nu; la Victoire lui pose

une main sur l'épaule; entre eux un vase d'où sort un serpent, symbole de l'Envie. A gauche, deux personnages dont l'un porte une branche de laurier; à droite, un sacrifice.

Br. H. 0,075. l. 0,100. — Musée du Louvre. Musée Correr, à Venise. Collections G. Dreyfus, Vasset.



N° 233. — TRIOMPHE D'UN HÉROS
par Andrea Briosco. (Musée du Louvre.)

Publié dans le *Trésor de Numismatique et de Glyptique, Recueil général de bas-reliefs*, 2e partie, pl. VI, n° 4.

234. *Un homme et une femme s'embrassant.*

L'homme est assis nu et de face sous un arbre; la femme, également nue, est assise sur ses genoux, de profil

à gauche ; l'homme l'entoure de ses bras et l'embrasse. Au fond, la mer et des rochers. Très haut relief. Le sol est figuré de la même façon caractéristique que l'on a signalée dans d'autres plaquettes attribuées à Riccio (nos 225 et 228).

Br. H. 0,080, l. 0,065. — Musée de Berlin.

235. *Un Sacrifice antique.*

Au centre, deux personnages nus, agenouillés à terre, se préparent à immoler un porc, tandis qu'un prêtre allume sur l'autel le feu du sacrifice. A droite et à gauche, plusieurs personnages en costume antique. A gauche, trois hommes jouant de la trompette. Fond d'architecture.

Br. H. 0,075, l. 0,090. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.) Musée de Berlin. Collections P. Bucquet, A. Picard, Vasset. Vente His de la Salle (1880), 375 fr.

Cette pièce a été gravée par un Italien anonyme, avec quelques modifications; la gravure est ronde (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes : *Anonymes italiens,* tome Ier); il faut également en rapprocher le *Sacrifice d'un porc*, gravé par Mocetto. (Passavant, tome V, p. 138, n° 15.) Enfin, dans l'un des bas-reliefs du tombeau des della Torre, on retrouve le même groupe de sacrificateurs que dans la plaquette. (Barbet de Jouy, *Catalogue des sculptures de la Renaissance, au Musée du Louvre,* n° 20.)

236. *Combat à la porte d'une ville.*

Au fond, une ville parmi les monuments de laquelle on distingue des tours à plusieurs étages et une coupole. A gauche, des rochers et un arbre. A droite, une porte de ville surmontée d'un drapeau ; des cavaliers en sortent au galop. A gauche, un cavalier sur un cheval également au galop et derrière lui un autre cavalier portant un étendard. Près du premier cavalier, un fantassin vient d'être terrassé par un autre fantassin. Enfin, au centre et au second plan,

un cavalier lutte contre un piéton nu, casqué et armé d'un bouclier. A terre, des hommes et des chevaux renversés. Au revers, le monogramme : R, en relief. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,87, l. 0,100. — Collections G. Dreyfus, A. Armand.

On remarquera que le cavalier représenté au centre et au second plan est exactement dans la même position que celui qui figure dans la plaquette de Moderno portant en légende : DVBIA FORTVNA. Voyez plus haut n° 215.

237. *La Mort de Lucrèce.*

A droite, Lucrèce debout, vue de face, les cheveux épars, vêtue d'une tunique flottante, agrafée au cou, mais qui laisse la poitrine à découvert. Elle s'enfonce un poignard dans le sein gauche. En face d'elle, on voit Brutus demi-nu, marchant vers la droite; il étend les mains et paraît prononcer un serment.

Br. H. 0,093, l. 0,076. — Collections G. Dreyfus, Leroux.

L'épreuve de la collection Leroux est de forme circulaire (Diamètre : 0,170). Le sujet central est entouré d'une large bordure ornée de palmettes.

238. *Donato (Revers de la Médaille de G.).*

A droite, on voit une femme nue assise à terre et endormie, le coude gauche appuyé sur un vase d'où sortent trois branches de laurier. De la main droite, elle tient un livre entr'ouvert dans lequel lisent deux petits amours ou génies ailés. Derrière eux, on voit le tronc d'un palmier. En exergue on lit : ΣΕΜΝΗΚΑΟΙΙΙΑ,

et au-dessous une palme et une branche de laurier croisés. Bord orné d'une moulure.

Br. D. 0,063. — Musée de Berlin. Collections G. Dreyfus, A. Picard.



N° 238. — REVERS DE LA MÉDAILLE DE GIROLAMO DONATO.

239. *Allégorie sur la Vertu et la Renommée.*

Droit : A gauche, un grand vase richement orné de festons et d'une paire d'ailes ; son anse est en forme de volute. Deux branches de laurier sortent du vase. Un enfant nu, marchant vers la droite, tire sur un lien attaché à l'anse du vase ; de la main gauche il tient un serpent. Tout à fait à droite, on voit un autel antique et, au second plan, un laurier et un zéphyr. En exergue on lit : VIRTVS, précédé d'une feuille.

Revers : A droite, une femme ailée assise sur un siège bas dont les pieds sont ornés de mascarons. Elle est vêtue d'une longue tunique et coiffée d'un diadème. Derrière elle, on voit une urne, comme sur le droit, mais plus petite. De la main gauche la femme tient une palme, de la droite une couronne de lauriers qu'elle dépose sur une tête de mort que lui présente un jeune amour volant vers

elle, nu et portant dans la main droite une branche de laurier. Au second plan, au centre, un palmier. Au bas, les lettres F A. (*Fama ?*)

Br. D. 0,052. — Collection Spitzer.

240. *Allégorie sur la Fortune et la Vertu.*

A gauche, une femme ailée, vêtue d'une tunique, assise sur un siège orné de pampres, sur le côté duquel



Nº 240. — ALLÉGORIE SUR LA FORTUNE ET LA VERTU.

est représenté un cheval marin. Devant elle, à droite, un amour ou petit génie ailé, le pied gauche posé sur un petit vase, lui présente un masque barbu sur lequel elle dépose une couronne de pampres, tandis qu'il s'appuie de la gauche sur un gouvernail. Au second plan, une colonne surmontée d'un Pégase. En exergue, les lettres F. V. D., sans doute initiales des mots d'une devise (*Fortunam virtus ducit ?*).

Br. D. 0,060. — Collection G. Dreyfus.

241. *Allégorie sur l'Amour.*

Un homme nu assis sur une boule (le globe du monde ?), tourné vers la gauche. Il est chaussé de brodequins et une draperie est passée sur son épaule droite. Derrière lui, on voit un laurier et un vase duquel sort une branche de laurier autour de laquelle s'enroule un serpent. Un amour ailé, une banderole autour du corps, lui présente un petit vase ou pyxide. En exergue, une palme et une branche de laurier croisés. Bord orné d'une moulure.

Br. D. 0,063. — Collection G. Dreyfus.

242. *Allégorie. La Gloire ou la Renommée.*

A droite, la Renommée ou la Gloire, vêtue d'une longue tunique, assise sur le globe du monde (?), ailée, tient de la main droite une palme et de la gauche une grande trompette dans laquelle elle souffle. Près d'elle, un vase renversé. En face d'elle on voit un amour ou génie ailé, debout sur une sorte de chapiteau représentant un masque d'homme cornu; d'une main il tient une corbeille de fleurs placée sur sa tête; de l'autre, il verse sur les rejetons d'un palmier qui occupe le fond de la composition le contenu d'un vase qu'il tient de la main droite. Au-dessous du sujet on voit une guirlande. Bord orné d'une moulure.

Br. D. 0,062. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

243. *Allégorie sur la Renommée.*

A droite, la Renommée, vêtue d'une longue tunique, assise sur le globe du monde; ses ailes sont élevées, elle pose le pied droit sur un petit vase renversé. Un génie

ailé, les bras croisés sur sa poitrine, accourt vers elle et elle recourbe une branche du palmier que l'on voit au second plan pour lui en former une couronne. A gauche, à l'une des branches du palmier est suspendu un cartouche sur lequel on distingue les trois lettres ISA en relief. Bord orné d'une moulure.

Br. D. 0,056. — Collection G. Dreyfus.

Les lettres ISA sont sans doute les premières lettres des mots d'une devise; peut-être est-ce une allusion au palmier qui est considéré comme le symbole de la Justice, et dans ce cas on peut présenter, avec la plus grande réserve toutefois, la lecture : *Iustitia* ou *Iustus* pour la première lettre de cette devise.

244. *Allégorie sur la Calomnie.*

Un petit génie nu foule aux pieds un satyre prosterné à terre; de la main droite il tient un vase dont il verse le contenu sur un jeune arbre qu'il courbe de la gauche; cet arbre est muni d'une paire d'ailes. Derrière lui on voit un grand vase, et, tout à fait à droite, un arbre mort auquel est suspendu un petit vase et dans le haut un masque de zéphyr.

Br. D. 0,062. Il en existe des exemplaires réduits : D. 0,038. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Musée Correr, à Venise. Collections Courajod, G. Dreyfus.

Ce bronze présente cette curieuse particularité qu'au XVIII[e] siècle il a passé pour antique, comme bon nombre du reste des médailles de Cavino dont les amateurs d'antiquités faisaient collection en les prenant pour authentiques. Roncalli a écrit un mémoire, imprimé à Brescia en 1757 (in-4°) et adressé à Pacciaudi, intitulé : *Bacchus in ære illustratus,* dans lequel il s'efforce d'expliquer le sens de la plaquette ci-dessus décrite et la considère comme un monument antique. Voyez Lazari, *Notizia della Raccolta Correr,* p. 201.

245. *L'Amour dirigeant le Monde.*

L'Amour ailé assis à terre et tourné vers la gauche est représenté nu; la boule du monde est placée entre ses jambes, et de la main gauche il tient la barre d'un grand gouvernail auquel il est adossé. Aux extrémités, des fleurons. Très bas relief. Pièce destinée à garnir l'extrémité d'une ceinture.

Br. H. 0,030, l. 0,055. — Collection de Kermaingant.

XX

VLOCRINO

Nord de l'Italie. Fin du xve ou commencement du xvie siècle.

Les plaquettes réunies dans ce chapitre sont toutes de la main d'un même artiste qui semble avoir pris plaisir à dérouter l'historien par l'emploi d'une signature bizarre que jusqu'ici on n'a pas, que je sache, tenté d'expliquer. Il est en effet tout à fait impossible, si l'on s'en tient à la la langue italienne, de trouver un sens à la signature *Vlocrino*. En essayant d'en donner une explication telle quelle, je n'ai pas la prétention d'avoir découvert absolument la vérité ; cependant mon avis est que l'on se trouve là en face d'un jeu de mots, d'une sorte de rébus, qui, pour les contemporains, n'était pas un secret, et dont l'explication était trop connue pour qu'il en ait subsisté quelque trace dans les documents. Voici donc mon explication : Ulocrino est, à mon avis, un mot hybride formé du grec οὖλος et du latin *crinis*, littéralement *cheveu crépu*, en latin *crispus*, en italien *riccio*.

Pour ma part, je ne pense pas que cette étymologie puisse surprendre ceux qui sont au courant des habitudes bizarres et de l'amour quelquefois déréglé que les hommes de la Renaissance professaient pour l'antiquité. Qu'on se rappelle ce sculpteur vénitien Simone Bianchi qui a pris plaisir à signer ses œuvres en grec et à transformer son nom en celui de Λευκός. « Andreas Riccius, dit Scardeone en parlant d'Andrea Briosco, alias Crispus a crispa capitis coma nuncupatus. Nam fastiditus barbarum nomen, Crispus dici maluit. » Le trait caractéristique de la physionomie de Briosco, sa chevelure crépue l'avait fait surnommer Riccio ; il se donne lui-même sur sa médaille le surnom de *Crispus;* il n'y aurait rien d'étonnant à ce qu'il eût poussé le raffinement jusqu'à vouloir traduire tant bien que mal ce surnom en grec, tout en lui laissant une forme à moitié latine ou italienne que le véritable mot grec οὐλόθριξ ne lui aurait pas permis d'employer. Il faudrait donc, si l'on accepte cette explication, identifier Vlocrino et Andrea Briosco dit Il Riccio. A vrai dire, cette identification n'offre pas de sérieuse difficulté, car les plaquettes qui rentrent dans cette série appartiennent toutes à l'école de Padoue ou de Venise et à la fin du xve ou au commencement du xvie siècle, et en les attribuant à Briosco on n'est exposé ni à rabaisser le talent du maître, ni, par contre, je l'avoue, à augmenter beaucoup le bagage des œuvres qui peuvent lui faire honneur. Il faut toutefois remarquer que le faire de ces plaquettes paraît un peu plus mou que celui de Riccio.

246. *Saint Sébastien* (?)

A gauche, saint Sébastien debout, nu, lié, les mains derrière le dos, à un arbre mort. A droite, un homme

assis, barbu, vêtu d'une simple draperie enroulée autour du bras et de.la cuisse gauche ; de la main gauche il tient un fruit ; de la main droite, un instrument de musique composé d'une tige verticale et d'une tige horizontale à laquelle sont suspendues deux petites sonnettes. Au second plan, un édifice en ruine et un arbre mort. Dans le haut on lit : VLOCRINO.

Br. H. 0,660, l. 0,460. — Musée Correr, à Venise.



N° 246. — SAINT SÉBASTIEN (?)
par Vlocrino. (Musée de Berlin.)

Musée de Berlin. Collection Dreyfus (exemplaire sans inscription).

J'ai maintenu à cette plaquette, à défaut d'autre, le titre de *Saint Sébastien* que lui a donné Lazari, mais à vrai dire elle paraît plutôt représenter un sujet mythologique que, pour ma part, je n'ai pu reconnaître.

247. *Saint Jérôme.*

Le saint est représenté debout et de face, chauve et barbu, la tête légèrement tournée vers la droite. Vêtu d'une draperie attachée autour des reins et descendant jusqu'aux chevilles, le pied gauche posé sur un livre, il appuie son bras gauche sur le tronc d'un figuier coupé

dont une seule branche subsiste. De la droite, il tient une pierre; de la gauche, un crucifix. A gauche, un arbre mort et le lion, attribut du saint; à droite, près d'un rocher, un chapeau de cardinal.

Br. H. 0,096, l. 0,064. — Collection G Dreyfus.



Nº 248. — SAINT JÉRÔME
par Vlocrino. (Musée du Louvre.)

Sur l'un des vantaux de la porte de l'église Saint-Pierre, à Avignon (première moitié du XVIe siècle), est sculpté un saint Jérôme qui présente quelque analogie avec la plaquette décrite ci-dessus. (Renseignement communiqué par M. L. Courajod.)

248. *Saint Jérôme.*

Le saint est représenté debout, barbu, la poitrine nue,

vêtu d'une draperie dont les plis retombent sur le bras et l'épaule gauche. Il tient de la main droite une pierre dont il va se frapper la poitrine et lit dans un livre ouvert près de lui sur un rocher. Plus bas, on voit une tête de mort et un arbre mort. A gauche, au premier plan, un livre fermé, un lion assis, et au second plan un édifice en ruine. En haut on lit : VLOCRINO.

Br. H. 0,077, l. 0,050. — Musée du Louvre. Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

249. *Saint Romédius et un lion.*

Saint Romédius, la tête coiffée d'un bonnet, la barbe longue, vêtu d'une robe munie d'un capuchon, pieds nus, est assis à l'entrée d'une grotte ; de la droite il tient une croix et de la gauche la patte d'un lion accroupi devant lui, auquel il paraît adresser une admonestation ; à droite un compagnon du saint, debout, étend les bras avec étonnement à la vue de ce spectacle. Au fond, un arbre mort. En haut on lit : VLOCRINO.

Br. H. 0,067, l. 0,050. — Musée de Berlin. Musée Correr. Collection G. Dreyfus.

250. *Saint Romédius.*

A droite, saint Romédius, assis au pied d'un rocher. Il porte la barbe longue ; vêtu d'une robe, chaussé de sandales; sa tête est couverte d'un capuchon. De la main gauche il tient sur ses genoux un livre ouvert ; de la droite il s'appuie sur un autre livre ouvert posé devant lui sur un rocher. Au second plan, on voit un lion couché et un arbre mort.

Br. H. 0,066, l. 0,051. — Collection G. Dreyfus.

251. *Saint Roch.*

Le saint est représenté debout et de face, la jambe droite relevée et posée sur une pierre. Nimbé, barbu, les cheveux longs et bouclés, vêtu de chausses collantes et d'un petit manteau court portant à droite la coquille des pèlerins surmontée d'une croix, chaussé de houseaux, de la main gauche il tient un bourdon de pèlerin



N° 249. — SAINT ROMÉDIUS
par Ulocrino. (Musée du Louvre.)

auquel est suspendu son chapeau ; de la droite il montre la plaie de sa cuisse mise à nu. Au fond, à gauche, on aperçoit une forêt, vers laquelle se dirigent deux personnages, et une construction surmontée d'un drapeau, offrant quelque ressemblance avec le château Saint-Ange. A droite, une autre forêt et des fabriques. Dans le ciel, de petits nuages et un oiseau. Plaquette bordée d'une moulure.

Br. H. 0,075, l. 0,053. — Musée de Berlin. Collections G. Dreyfus, A. Picard.

252. *Apollon et Marsyas.*

A gauche, Apollon, vu de trois quarts, assis sur un rocher. Il est vêtu d'une draperie agrafée sur l'épaule gauche et qui retombe sur ses jambes; sur son épaule, un carquois. De la main gauche il tient une grande lyre, de la droite un plectrum; près de lui on voit un violon. Devant lui, à droite, Marsyas, de profil à gauche, attaché à un arbre mort; à ses pieds une flûte de Pan.

Br. H. 0,069, l. 0,051. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

253. *Hercule et Antée.*

Au centre, Hercule, debout, vu de dos, vêtu de la peau du lion de Némée, enlève Antée et l'étouffe en le serrant contre sa poitrine. Le géant, les cheveux hérissés, la bouche ouverte, a saisi Hercule par la tête. A droite et à gauche, des piliers en ruine; à droite, sur le soubassement du pilastre est représenté un homme debout et nu. A terre, la massue d'Hercule. En haut du bas-relief, on lit : VLOCRINO.

Br. H. 0,070, l. 0,051. — Collections Courajod, G. Dreyfus.

254. *Nymphe et Satyres.*

A gauche, une nymphe nue assise sur un siège d'une forme bizarre, sorte de fauteuil à pieds de chèvres orné d'un mascaron à la partie postérieure. Elle appuie la tête sur

sa main droite, et du bras gauche, autour duquel est enroulé un serpent, elle repousse un satyre ithyphallique qui s'avance vers elle en jouant de la flûte. Au fond, un palmier chargé de fruits, et, à gauche, un homme debout, dont on ne voit que la tête et les épaules.

Br. H. 0,074, l. 0,053. — Musée de Berlin.

255. *Sujet mythologique.*

Au premier plan, on voit un homme nu, assis et en-



N° 252. — APOLLON ET MARSYAS
par Vlocrino. (Musée de Berlin.)

dormi sur un rocher, en face d'un autel sur lequel brûle le feu d'un sacrifice. Près de lui, à terre, une hure de sanglier. Au second plan, une femme, vêtue d'une tunique flottante, serrée au-dessous des seins, les bras nus, les cheveux épars, d'une main met en face du visage de l'homme un masque d'homme barbu et cornu ; de l'autre, elle paraît attiser le feu du sacrifice. A gauche, derrière l'autel, un arbre mort. En haut, la signature : VLOCRINO.

Br. H. 0,071, l. 0,052. — Musée de South Kensington. Collection G. Dreyfus.

256. *Alexandre d'Aphrodisias et Aristote.*

A droite, Aristote assis à terre sous un laurier; de la main gauche il s'appuie sur un livre fermé; de la droite, il fait un geste indicateur. Il porte la barbe longue; il est coiffé d'un chapeau et vêtu d'une sorte de robe à manches d'aspect oriental; ses pieds sont chaussés de sandales. Alexandre est debout devant lui et tient des deux mains un livre ouvert; il est barbu et sa tête est coiffée d'un turban; il se drape dans une robe longue et dans une sorte de manteau dont il n'a pas passé les manches. Au fond, une ville et des montagnes. Dans le haut, on lit ALEX APH ~ ARIS.

Br. H. 0,072, l. 0,055. — Musée Correr. Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus. Vente His de la Salle (1880), 337 fr.

V. Lazari (*Notizia... della Raccolta Correr,* p. 198) attribue cette plaquette à Vlocrino.

XXI

GIACOMO RAIBOLINI FRANCIA, DIT PELLEGRINO

Bologne. Fin du xve siècle, première moitié du xvie siècle.

Substituer le nom de Giacomo Francia à celui de Pellegrino ou Peregrino da Cesena pourrait passer pour une grande hardiesse, si l'on ne pouvait donner à l'appui de cette rectification des raisons qui me semblent décisives. Il est incontestable que la plaquette décrite plus loin sous le nº 257 est la reproduction littérale d'un nielle publié par Duchesne (*Essai sur les nielles*, nº 122), portant la signa-

ture quelque peu incorrecte : DE OPVS PEREGRINI CE^{s}. Mais si cette identité est incontestable, on a lieu de s'étonner que la signature que porte la plaquette, I· F· P·, ne puisse s'interpréter que d'une façon très imparfaite à l'aide des seuls éléments fournis par le nielle. On verra tout à l'heure que, néanmoins, ces deux signatures, en apparence différentes, peuvent parfaitement concorder, si l'on fait intervenir dans la discussion de nouveaux éléments.

Et d'abord, qu'est-ce que Pellegrino da Cesena ? Cet artiste était absolument inconnu avant Duchesne, qui, dans son *Essai sur les nielles*, a tenté de lui créer une personnalité en lui attribuant un très grand nombre de nielles (une soixantaine environ) portant la signature O. P. D. C., P ou P̶, ce qui était légitime, et, en outre, un très grand nombre de pièces absolument anonymes, et d'un style très différent, ce qui peut moins facilement se défendre. En somme, malgré tous les efforts de Duchesne, Pellegrino est demeuré jusqu'ici un artiste inconnu et c'est avec toute raison que Bartsch a pu dire : « Ce graveur est entièrement inconnu. » Zani (*Enciclopedia delle belle arti*, 1re partie, t. XV, p. 332) a adopté la lecture *Cesenatensis* pour l'abréviation CE^{s}, tout en reconnaissant que cette lecture n'était pas absolument certaine et qu'on pouvait y voir autre chose ; il invitait en même temps les compatriotes de cet artiste à faire des recherches dans leurs archives ; je ne sache pas que ces recherches, si elles ont été faites, aient été couronnées de succès. Cicognara (*Memorie spettanti alla storia della calcografia*, p. 21, note 1) se montre extrêmement sceptique au sujet de la lecture *Cesenatensis ;* il penche plutôt à reconnaître Pellegrino pour originaire de Cento et le considère comme un élève de Francesco Francia. Cette dernière

opinion est bonne à noter; quant à l'abrévation CE[s], je ne pense pas qu'on puisse en proposer une lecture certaine, à moins que, ce qui n'est guère vraisemblable, il ne faille y voir le mot *cesellatoris*. Aussi bien n'est-ce là qu'un point assez peu important dans le débat.

Si *Peregrinus*, en italien *Pellegrino*, peut à la rigueur passer pour un nom propre, on peut aussi, avec tout autant de justesse, le considérer comme un surnom. Ceci admis, on me permettra de faire un rapprochement avec certaines autres œuvres contemporaines des nielles de Pellegrino, au sujet desquelles on a beaucoup discuté sans pouvoir jusqu'ici s'accorder complètement.

Tout le monde connaît une série de dessins à la plume du commencement du xvi[e] siècle, conservée dans la collection Wicar, au Musée de Lille. Ces quatorze dessins forment une sorte de cahier, dont chaque feuille est occupée par un ou plusieurs sujets, sujets de piété ou d'histoire romaine, têtes ou arabesques, portant presque tous une légende explicative. Ces quatorze pages de dessins, dont on me dispensera de donner ici la liste, puisqu'ils ont déjà été étudiés en détail et en partie publiés (L. Gonse, *les Dessins du Musée de Lille*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. II, p. 392 et suiv.), ont, de l'avis de tous, dû servir soit à des nielles, soit à des gravures, soit à des plaquettes. Pour quelques-uns le doute n'est pas possible, puisque l'artiste a pris soin de noircir en plein les fonds afin de produire l'effet d'un véritable nielle. On y trouve des réminiscences d'un peu de tout : certaines anatomies rappellent les peintures de Luca Signorelli, à Orvieto; des scènes entières semblent inspirées par les plaquettes de Giovanni delle Corniole; d'autres enfin, telles que la *Mort d'Orphée* ou la *Descente de croix*, ont évidemment leur

source dans des gravures de Mantegna ou de son école. Cependant, au milieu de tous ces emprunts, il n'est pas impossible de reconnaître le style particulier de l'artiste qui, par les attitudes, l'allongement des personnages, la finesse dans l'exécution, fait penser à l'école bolonaise de la fin du xve et du commencement du xvie siècle. Cette attribution à l'école bolonaise est du reste confirmée par l'inscription suivante qui est tracée au bas de l'un des feuillets et que je n'hésite pas à considérer comme absolument contemporaine et de la main même qui a tracé les dessins : « *Quisti sono inventione de mostri marini de manno mia Jac° pictor de ..... Bollogna povero (?) pelegrino da la mia infelice (?) adolesentia facta nel ano 1516 ....in Sulmòne....* » Toutes les parties de cette inscription ne sont pas également lisibles, mais en somme il ne peut y avoir de doute sur aucun des mots importants. Quel est ce Jacopo ou Giacomo, peintre de Bologne? M. Gonse pense que ce ne peut être que Giacomo Francia; je suis absolument de son avis; aux raisons qu'il donne de cette attribution très plausible, on pourrait peut-être ajouter que sur l'une des feuilles de dessin, au milieu de grotesques, on voit un petit cartouche chargé du monogramme I:F qui peut se lire aussi bien *Iacobus Francia* que *Jacobus fecit*. Mais, au surplus, c'est là un argument peu solide et de peu de valeur, sur lequel je n'ai pas l'intention de m'appuyer.

Une fois en possession d'un artiste contemporain du pseudo Pellegrino da Cesena, qui signe lui aussi Pellegrino, je crois que le problème est facile à résoudre.

En premier lieu, on a un nielle signé DE OPVS PEREGRINI; en deuxième, un bronze exactement semblable à ce nielle, signé I · F P ·; en troisième enfin,

une série de dessins signés Giacomo Pellegrino de Bologne, tout à fait conformes par leur style au nielle et à la plaquette. De là à conclure que le nielle, la plaquette et les dessins sont de la même main, il n'y a qu'un pas, et je crois qu'il faut le franchir, car, dans les trois œuvres d'art en présence, il y a des éléments communs et elles s'éclairent l'une et l'autre. Du moment que l'on admet, ce qui est indiscutable, que la plaquette est la même chose que le nielle, on est obligé de lire le P de la signature que porte le bronze *Peregrinus;* l'I de la même inscription est facilement expliqué par le *Iacopo* du dessin : on doit y reconnaître l'initiale de *Iacobus*. Quant à la lettre F, sa position intermédiaire ne permet pas de la traduire par *fecit* et, après ce que l'on vient de lire, il me semble que le nom *Francia* s'impose absolument; on doit donc traduire la signature de la plaquette par les mots : *Iacobus Francia Peregrinus* ou *Iacopo Francia Pellegrino*, à supposer que l'inscription soit en italien. Je sais que la lettre P pourrait à la rigueur se traduire par *Pictor*, si l'on admettait une tradition qui veut que les Francia aient signé leurs travaux d'orfèvrerie en faisant suivre leur nom de la qualification de *peintre*, suivant en cela l'exemple d'artistes tels que Vittore Pisano; mais si dans leurs tableaux ils prennent constamment la qualification d'*aurifaber*, je n'ai pu contrôler par moi-même si la tradition était exacte en ce qui concerne les œuvres d'orfèvrerie.

On me pardonnera cette trop longue digression, d'où, pour moi du moins, il ressort que Pellegrino doit être identifié avec Giacomo Francia et que ce nom doit être inscrit parmi les plus glorieux de l'orfèvrerie italienne. Giacomo Francia est tout à fait digne de prendre place à côté de son père Francesco, dont la renommée comme

orfèvre, émailleur, médailleur, fut si grande de son vivant, mais dont il ne nous reste que des tableaux, bien faits pour nous faire regretter la perte de ses autres œuvres.

257. *La Résurrection du Christ.*

Au premier plan, le tombeau ouvert et vide près duquel dorment à terre trois soldats en costume du XVe siècle. Sur un bouclier placé près de l'un d'eux, à gauche, on distingue les initiales I · F · P. Dans le ciel, le Christ ressuscité tenant de la main droite un étendard, la gauche étendue. Au fond, une troupe nombreuse de piétons et de cavaliers, les murailles de Jérusalem, et, à droite, le Calvaire surmonté de trois croix. Bord orné d'une moulure.

Br. H. 0,085, l. 0,060. — Musée de Berlin. Collections G. Dreyfus, G. Duplessis.

XXII

VALERIO BELLI, DIT VALERIO VICENTINO

Vicence, né vers 1465. — † 1546.

Vasari a résumé en quelques pages la vie de Valerio Belli. (Ed. Milanesi, t. V, p. 379 et suiv.) Bien que cet artiste ait toujours joui d'une grande réputation, sans doute à cause de son habileté à tailler et à graver les pierres dures et surtout à cause de sa fécondité, on peut regretter avec Vasari qu'il n'ait pas été meilleur dessinateur. Né à Vicence vers 1465 (voyez J. Cabianca, *Di Valerio Vicentino intagliatore di cristallo,* dans les *Atti della R. Accademia di belle arti in Venezia,* 1863, p. 10), Valerio étudia sans doute dans sa patrie d'abord, puis à

Vérone et à Venise où se trouvaient un grand nombre de graveurs de pierres dures ; il se livra, comme tant d'autres, à l'imitation des bronzes antiques et on a de lui une cinquantaine de pseudo-bronzes grecs ou romains dont quelques-uns, surtout dans les revers, montrent une singulière connaissance de l'antiquité et une prodigieuse habileté de main. Néanmoins, les travaux qui lui ont conquis le plus de réputation sont ces grandes cassettes composées de plaques de cristal de roche gravées, dont il tirait des épreuves en plomb ou en bronze ; on en trouvera plus loin la description. La cassette qu'il fit pour Clément VII, que le pape donna à François Ier, et qui se trouve maintenant dans la galerie de Florence, est une des plus célèbres ; il y a représenté la Vie du Christ. Une cassette, ou du moins une série de trente plaques destinées à former une cassette du même genre, a fait partie de la collection Pourtalès (*Catalogue de la vente Pourtalès*, *Objets d'art*, n° 1256) ; une croix qui se trouve aujourd'hui au Musée du Vatican, des reliquaires que possédait autrefois l'église de San Lorenzo de Florence, sont avec quelques médailles les principales œuvres de Valerio. Il est inutile d'y insister ici puisqu'on lira plus loin la description de la majorité de ces pièces que l'artiste moulait et coulait lui-même en bronze. Il suffira de faire remarquer qu'il existe un certain nombre de plaquettes en bronze offrant les sujets en creux, comme les cristaux de roche ; ces moules servaient sans doute à tirer des épreuves en plomb. On a cité plus haut, dans l'*Introduction*, une plaque de coffret de bronze sur laquelle sont accolées deux plaquettes de Valerio Belli ; mais c'est là une exception fort rare. Ces bronzes paraissent avoir été destinés, dès le XVIe siècle, à constituer de véritables séries de plaquettes,

dans le sens moderne du mot, dont l'artiste faisait présent à ses amis.

258. *L'Adoration des Bergers.*

Au centre, la Vierge agenouillée devant l'Enfant Jésus, étendu à terre sur une draperie que soulève saint Joseph, assis sur une pierre sur laquelle on lit la signature :

VALER.
IVS F

A droite, deux bergers, dont l'un tient un chien en laisse, et une femme portant sur sa tête une corbeille de fruits. A gauche, trois bergers debout; l'un est appuyé sur un long bâton, un autre porte un agneau sur ses épaules. Au fond, une colonnade, le bœuf et l'âne. Dans le ciel, deux anges, vêtus de robes flottantes, portant des branches de laurier; plus haut, le Saint-Esprit entouré de rayons. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Br. ovale. H. 0,080, l. 0,067. — Musée de Berlin. Musée de South Kensington. Collection G. Dreyfus.

259. *L'Adoration des Mages.*

A droite, la Vierge, assise, vêtue de long, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus auquel un des rois agenouillé présente un vase; en arrière, les deux autres rois debout. Au second plan, deux serviteurs et trois chameaux. Près de la Vierge, sous un arc surmonté d'un fronton triangulaire, on voit saint Joseph debout. Au-dessus du fronton on lit la signature : VALERIVS · VICENTINVS F.

Br. H. 0,055, l. 0,055. — Musée de Berlin.

Gravé dans Cicognara, *Storia della scultura,* Atlas, pl. LXXXVII, n° 2. — Épreuve de l'une des plaques de la cassette de Clément VII.

260. *L'Adoration des Mages.*

A gauche, la Vierge, vêtue de long, assise sur un siège pliant, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui de la main gauche bénit les mages. Derrière la Vierge, saint Joseph debout, appuyé sur un bâton. A droite, les mages ; le premier couronné, agenouillé, les bras croisés sur la poitrine, ayant près de lui un vase ; les deux autres debout et couronnés ; l'un d'eux porte un vase. Au second plan, deux hommes, dont l'un porte un vase sur son épaule, et deux chameaux ; dans le coin, un laurier ; au fond, un temple.

Pl. H. 0,065, l. 0,055. — Collection G. Dreyfus.

261. *L'Adoration des Mages.*

Plaquette cintrée par le haut. A gauche, la Vierge, assise, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui reçoit les présents des rois mages ; l'un d'entre eux est agenouillé, les deux autres se tiennent debout à droite ; au second plan, à gauche, saint Joseph ; au fond, l'étable de Bethléem ; dans le ciel, l'étoile qui a guidé les rois mages.

Br. H. 0,100, l. 0,070. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.)

262. *L'Adoration des Mages; la Présentation au temple.*

A droite, la Vierge assise, accompagnée de saint Joseph, présente l'Enfant Jésus à l'adoration des mages, qui lui offrent des présents ; à gauche, on voit des serviteurs, des rois et des chameaux ; au fond, un portique sur lequel on lit l'inscription :

ΑΣΤΕΡΙ ΕΠΟΜΕΝΟΙ..... ΟΜΕΝ.

Au revers, en avant d'un monument de style antique, figurant le temple, la Vierge présente l'Enfant Jésus à Siméon. Sur l'architecture, on lit l'inscription :

NVNC DIMITTIS SERVVM TVVM DOMINE.

Ces deux plaquettes sont des surmoulés de cristaux de roche gravés.

Br. H. 0,070, l. 0,050. — Musée du Louvre. (Collection Davillier.) Musée de Berlin.

263. *La Présentation au temple.*

Au centre, un autel au-dessus duquel Siméon, placé à gauche, tient l'Enfant Jésus ; derrière Siméon, saint Joseph et deux personnages. A droite, la Vierge, suivie de deux femmes. Au fond, le temple surmonté d'une coupole ; sur la frise, on lit la signature : VALERIVS · VICENT · F.

Br. H. 0,055, l. 0,055. — Musée de Berlin. Musée de South Kensington.

Gravé dans Cicognara, *Storia della scultura,* Atlas, pl. LXXXVII, n° 3. — Épreuve de l'une des plaques de la cassette de Clément VII.

264. *Jésus au milieu des Docteurs.*

La scène se passe dans le temple et les murs de la salle sont ornés de pilastres. Vers la droite, sur un piédestal carré, est monté Jésus qui discute avec huit docteurs debout devant lui ; un neuvième est assis, à gauche, et lit dans un livre. Derrière Jésus, Marie, Joseph et une femme debout. Sur le socle sur lequel se tient Jésus, on lit : VALERIVS · FE. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Br. H. 0,059, l. 0,098. — Musée de Berlin. Collections G. Dreyfus, Vasset.

Gravé dans Cicognara, *Storia della scultura,* Atlas, pl. LXXXVII, nº 7. — Épreuve de l'une des plaques de la cassette de Clément VII.

265. *Le Baptême du Christ.*

A droite, saint Jean-Baptiste, drapé dans un manteau, verse de la main droite l'eau du Jourdain sur la tête du Christ, debout devant lui, les bras croisés sur la poitrine, les reins entourés d'une draperie ; au-dessus du Christ, on voit le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, et, dans le ciel, Dieu le Père. Derrière saint Jean, un palmier ; à gauche, quatre personnages debout et un arbre.

Br. H. 0,058, l. 0,058. — Musée de Berlin.

Gravé dans Cicognara, *Storia della scultura,* Atlas, pl. LXXXVII, nº 4. — Épreuve de l'une des plaques de la cassette de Clément VII.

266. *Entrée du Christ à Jérusalem.*

Le Christ, monté sur un âne et bénissant de la main droite, suivi de cinq apôtres, s'avance vers la porte de Jérusalem. Divers personnages tenant des rameaux viennent à sa rencontre ; l'un d'eux étend devant lui son manteau à terre. Au fond, la muraille de Jérusalem sur laquelle on voit deux hommes et deux femmes. Par-dessus la muraille, on aperçoit un édifice surmonté d'une coupole et un temple à fronton triangulaire sur la frise duquel on lit la signature : VALERIVS · FA.

Br. Forme de trapèze. H. 0,060, l. en bas, 0,100 ; en haut, 0,070. — Collections Leroux, Spitzer.

Épreuve de l'une des plaques de la cassette de Clément VII.

267. *Jésus chassant les vendeurs du temple.*

A gauche, le Christ, debout, armé d'une corde, chasse

devant lui les vendeurs, parmi lesquels on distingue un homme portant un agneau et deux femmes portant sur leurs têtes des corbeilles contenant des oiseaux. Devant elles marche un enfant. Au fond, le temple.

Br. H. 0,055, l. 0,055. — Musée de Berlin. Musée de South Kensington.

Gravé dans Cicognara, *Storia della scultura,* Atlas, pl. LXXXVII, n° 6. — Épreuve de l'une des plaques de la cassette de Clément VII.

268. *La Femme adultère.*

A gauche, la femme adultère, debout, qu'amènent trois personnages; à droite, le Christ écrivant avec son doigt sur le sol et deux personnages debout. Au fond, un portique surmonté d'un fronton triangulaire et de deux boules. Au-dessous du fronton, on lit la signature : VALERIVS VI · F.

Br. H. 0,055, l. 0,055. — Musée de Berlin.

Gravé dans Cicognara, *Storia della scultura,* Atlas, pl. LXXXVII, n° 5. — Épreuve de l'une des plaques de la cassette de Clément VII.

269. *Le Baiser de Judas.*

Au centre, le Christ, debout, pose les mains sur les épaules de Judas qui va l'embrasser ; tandis qu'un soldat prépare une corde pour lier le Sauveur, un autre soldat le saisit par derrière. A droite, saint Pierre lève un couteau dont il va frapper un homme renversé à terre. A gauche, plusieurs soldats portant des torches et des enseignes. Au fond, deux arbres, et, dans le haut, la signature : VALERIVS FA.

Br. Forme de trapèze. H. 0,060, l. 0,100. En haut, 0,070. — Ancienne collection Passalaqua.

Gravé dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art,* t. IV, pl. XLIII, nº 3.

270. *Le Baiser de Judas.*

Au centre, le Christ nimbé, barbu, vêtu d'une robe longue et d'un manteau, regarde Judas qui va l'embrasser. Un homme demi-nu saisit Jésus par derrière. Derrière Judas, à droite, saint Pierre a renversé à terre un soldat et va le frapper d'un sabre recourbé. Au second plan, plusieurs soldats, les uns casqués, les autres nu-tête, portant des torches, une corde, une enseigne. Signé au bas de la composition :

VALERIVS · VICENTINVS · F ·

Sur le bord, une moulure peu saillante. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Br. ovale. H. 0,088, l. 0,097. — Musée de Berlin.

La plaque de cristal gravée qui a servi à fabriquer cette plaquette est maintenant conservée au Vatican, en même temps qu'un certain nombre d'œuvres de Valerio Belli. Voyez Jacopo Cabianca, *Di Valerio Vicentino,* dans les *Atti della R. accademia di belle arti in Venezia,* année 1863, p. 40. Ils ont été acquis à Bologne en 1857 par le pape Pie IX : « Quando nel 1854, o nel 1857 che sia, il papa Pio IX recossi a Bologna, la direzione di quel ricovero della mendicità propose allo stesso pontefice la vendita de sovra descritti cristalli di monte, che essa possedeva da alcuni anni per il legato fattone da certa Marascotti di Bologna, alla quale furono regalati da un commissario francese calato in Italia per lo spoglio degli oggetti di belle arti. »

271. *Jésus devant Pilate.*

A droite, un tribunal sur lequel on voit Pilate assis sur un siège pliant ; il se lave les mains dans un bassin que lui présente un homme barbu vêtu à l'antique. Derrière

Pilate, un personnage appuyé sur le tribunal. En face de Pilate, se tient le Christ, nimbé, barbu, vêtu d'une robe et d'un manteau, les mains liées ; il est tenu par deux soldats ; derrière lui, six autres soldats ou personnages vêtus à l'antique. Au fond, une colonnade ; sous l'une des arcades de cette colonnade est suspendue une lampe. Sur le tribunal, on lit : VALERIVS BELLVS VICĒTINVS FA. Épreuve d'un cristal de roche gravé.

Br. en forme de trapèze, les deux extrémités étant légèrement échancrées. H. 0,060, l. 0,090. — Collection G. Dreyfus.

Gravé dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, t. IV, pl. XLIII, n° 4.

272. *Ecce Homo.*

Le Christ, debout et demi-nu, les mains croisées et liées sur sa poitrine, est entouré de quatre soldats qui placent un manteau sur ses épaules ; il est vu à mi-corps sur une terrasse flanquée de deux avant-corps supportant des colonnades surmontées de frontons triangulaires, sur lesquels on lit : VALERIVS VICETI · FA. Au bas de la composition et au premier plan, on voit quinze personnages en costumes antiques qui paraissent insulter le Christ.

Br. Forme de trapèze. H. 0,060, l. 0,010 ; en haut. 0,070. — Collection Spitzer.

Gravé dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art,* t. IV, pl. XLIII, n° 5.

273. *Le Portement de croix.*

Au centre, le Christ marchant vers la droite ; il porte la croix sur son épaule et un soldat le presse par derrière ;

derrière lui marchent trois autres soldats, deux cavaliers et deux saintes femmes. Devant le Christ, on voit les deux larrons, les mains derrière le dos ; un soldat marche en avant et les conduit ; un autre marche en arrière et les frappe d'un bâton. Le cortège vient de franchir la porte de Jérusalem, que l'on aperçoit à gauche, et longe les murs de la ville, du haut desquels cinq hommes et deux femmes le regardent passer. Par-dessus les murailles, on aperçoit une coupole et un clocher pointu. Sur le fronton de la porte, on lit : VALER · V · F. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravé.

Br. en forme de trapèze, échancré aux extrémités. H. 0,075, l. en bas, 0,118 ; en haut, 0,085. — Musée de Berlin.

On trouve dans la collection G. Dreyfus un moule en bronze en creux de la même plaquette, qui a pu servir à tirer des épreuves en plomb ou en plâtre. Gravé dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art,* t. IV, pl. XLIII, n° 6.

274. *Le Portement de croix.*

Au centre, Jésus, barbu et nimbé, vêtu d'une longue robe et d'un manteau, marche plié sous le poids de la croix ; une corde est passée à son cou et un personnage placé devant lui le tire en avant ; un soldat romain le pousse par derrière et s'apprête à le frapper d'une masse qu'il tient dans la main droite. Derrière ce soldat, au second plan, on aperçoit Simon qui aide le Christ à porter la croix et au premier plan Véronique agenouillée tenant le voile portant l'image du Sauveur. Au fond, trois cavaliers, trois saintes femmes et quatre soldats. Signé au-dessous de la composition :

VALERIVS · VICENTINVS · F ·

Sur le bord, une moulure peu saillante. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Br. ovale. H. 0,086, l. 0,095. — Musée de Berlin. Collections G. Dreyfus, de Kermaingant, Vasset.

Le cristal de roche original est aujourd'hui conservé au Vatican et a été acquis à Bologne en 1857 par le pape Pie IX. Voyez plus haut, n° 270. L'exemplaire de la collection Vasset porte en exergue l'inscription allemande suivante :

* GOT * SEI * GELOBET * DER *
VNS * MID * SEINEM * FLEI
SCH * VND * BLVED *
ERLOST * HAT.

275. *La Crucifixion.*

Au centre, le Christ en croix entre les deux larrons. La Madeleine agenouillée entoure de ses bras la croix; à gauche, on voit la Vierge, saint Jean et plusieurs personnages; à droite, des soldats debout. Au bas, sur un cartel, on lit : MORS MEA VITA TVA, en deux lignes.

Br. Médaillon ovale dans une bordure carrée. H. 0,080, l. 0,060. — Musée de Berlin.

276. *La Mise au tombeau.*

Au centre, le Christ assis sur le sarcophage et soutenu par derrière par un homme barbu, vêtu d'une tunique et d'un manteau; la Vierge, agenouillée et vêtue de long, tient le bras droit du Christ et l'embrasse. Derrière elle se tiennent saint Jean et quatre saintes femmes. A gauche, on voit un arbre et, à droite, près du tombeau dont l'ouverture carrée est taillée dans un rocher couvert d'arbres, un homme portant sur la tête un vase de parfums. Sur le sarcophage, on lit la signature : V. VICENTINO. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Br. en forme de trapèze, les extrémités étant échancrées. H. 0,061, l. en bas, 0,099; en haut, 0,068. — Musée de Berlin. Musée de South Kensington. Collection G. Dreyfus (épreuve non signée).

Gravé dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art,* t. IV, pl. XLIII, n° 7.

277. *La Mise au tombeau.*

Au centre, le Christ mort assis sur le tombeau, soutenu par la Vierge et un personnage barbu vêtu d'une tunique courte. A gauche, deux apôtres et deux saintes femmes; à droite, la Madeleine voilée, saint Jean et quatre saintes femmes. En exergue, la signature : VALERIVS DE BELLIS · VICEN. F. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Br. ovale. H. 0,088, l. 0,097. — Musée de Berlin. Collection G. Dreyfus.

Le cristal de roche gravé qui a servi à fabriquer cette plaquette est conservé aujourd'hui au Vatican et a été acquis en 1857 à Bologne par le pape Pie IX. Voyez plus haut, n° 270.

278. *La Mise au tombeau.*

Au premier plan, le Christ mort, tourné vers la gauche, assis sur le tombeau, est soutenu par derrière par un personnage barbu, tandis que la Vierge, vêtue de long, agenouillée devant lui, lui prend la main droite. A gauche, saint Jean et un autre apôtre; au centre, quatre saintes femmes drapées de longs voiles; à droite, quatre apôtres debout. Dans le ciel planent deux anges, vêtus de longues tuniques, portant une couronne de laurier. Au bas, sur un

cartouche on lit : CVIVS LIVORE SANATI SVMVS. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Br. ovale. H. 0,085, l. 0,060. — Musée de South Kensington. Collection G. Dreyfus.

Cette plaquette est attribuée par M. Fortnum à Giovanni Bernardi da Castelbolognese. (*Catalogue of the bronzes in the South Kensington Museum*, p. 70, n° 7373'61.) Je crois devoir l'attribuer à Valerio Belli, en faisant remarquer toutefois que le départ entre les œuvres de ces deux artistes contemporains est souvent fort difficile à établir.

279. *Descente du Christ aux limbes.*

Le Christ, tenant en main une croix à laquelle est attaché un étendard, s'avance vers la porte de l'Enfer par laquelle on aperçoit plusieurs personnages en adoration devant le Sauveur. Au-dessus de la porte vole un démon. A droite, un patriarche nu et debout; à gauche, derrière le Christ, Adam et Ève et un autre patriarche. Au second plan, à gauche, on aperçoit le mur qui entoure l'Enfer au-dessus duquel vole un démon armé d'un trident. Sur le faîte du mur, la signature : VALER · BELLVS · VICETI.

Br. en forme de trapèze. H. 0,060, l. en haut, 0,070 ; en bas, 0,100. — Collection Leroux. Ancienne collection Passalaqua.

Gravé dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, t. IV, pl. XLIII, n° 8.

280. *Descente du Christ aux limbes.*

Le Christ, debout et tourné vers la droite, tient de la main droite une croix et tend l'autre main aux patriarches. A droite, Ève et un patriarche agenouillés. A gauche, trois

autres personnages, l'un à genoux, les deux autres debout. Dans le ciel volent deux démons.

Br. en forme de trapèze. H. 0,060, l. en bas, 0,080; en haut, 0,060. — Ancienne collection Passalaqua.

281. *Noli me tangere.*

A droite, la Madeleine agenouillée, tenant un vase de parfums; à gauche, le Christ, debout, nimbé, appuyé sur une houe, la bénit. Au fond, à droite et à gauche, des arbres et une palissade fermant le jardin.

Br. ovale. H. 0,040, l. 0,054. — Collection C. Ephrussi.

282. *L'Incrédulité de saint Thomas.*

Au centre, le Christ debout et nimbé, tourné vers la gauche, présente à saint Thomas la plaie de son côté, sur laquelle l'apôtre met le doigt. A gauche, quatre apôtres debout, dont deux sans barbe; à droite, six autres apôtres debout dans différentes attitudes. Au fond, une grande porte surmontée d'un fronton triangulaire; une lampe est pendue sous la porte, et sur la frise de l'édifice on lit : VALERIVS BELLVS FA. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Br. en forme de trapèze échancré à ses extrémités. H. 0,062, l. en haut, 0,055; en bas, 0,099. — Collection G. Dreyfus.

Gravé dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art,* t. IV, pl. XLIII, n° 9.

283. *Le Christ apparaissant aux Apôtres.*

Au fond, une porte cintrée, d'une riche architecture, ornée de pilastres, surmontée d'un fronton triangulaire sur

la frise duquel on lit : PAX VOBIS. Au centre, le Christ debout, la tête entourée d'un nimbe composé de trois rayons, la poitrine nue, drapé dans un manteau. De la main gauche il tient une croix à laquelle est attachée une banderole. Dix apôtres se tiennent debout, à droite et à gauche. Baiser de paix reproduisant une plaque de cristal de roche gravée. Bronze ciselé après la fonte.

Br. cintré par le haut. H. 0,106, l. 0,065. — Collection G. Dreyfus.

284. *Le Christ apparaissant aux Apôtres.*

Au centre, le Christ, debout, barbu, nimbé, la poitrine nue, un manteau drapé sur l'épaule droite. Il parle à dix apôtres rangés à droite et à gauche. Au fond, une grande porte, ornée de pilastres, surmontée d'un fronton semi-circulaire au tympan duquel on voit le Saint-Esprit ; deux femmes flanquent le fronton. Au-dessus de la porte, on lit :

PAX VOBIS
ACCIPITE
SPIRITVM
SANCTVM

Et, au bas de la plaquette : VALERIVS · F.
Br. H. 0,083, l. 0,053. — Collection G. Dreyfus.

285. *Apollon.*

A gauche, on voit Apollon, assis, le torse nu ; de la main gauche, il tient une lyre qu'il appuie sur sa cuisse ; au second plan, derrière le dieu, se tient un homme nu. A droite, une femme, debout, vêtue d'une tunique et d'un

manteau, la main gauche appuyée sur un bouclier. Au bas, on lit la signature : VA · F . Moulé sur une pierre gravée, de forme ovale.

Br. H. 0,025, l. 0,021. — Collection G. Dreyfus.

286. *Vénus.*

Elle est représentée debout, marchant vers la droite, vêtue d'une longue tunique flottante ; de la main droite, elle tient une pomme ; de la gauche, une draperie. Au bord, une moulure. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Pl. ovale. H. 0,050, l. 0,042. — Collection G. Dreyfus.

287. *Neptune, Amphitrite et l'Amour.*

Amphitrite, debout et nue, pose sa main sur l'épaule de Neptune, debout près d'elle, qui tient dans la main droite un trident. L'Amour enfant se serre contre Amphitrite.

Br. ovale. H. 0,037, l. 0,030. — Musée National de Florence.

288. *Hercule, Minerve, Vénus et l'Amour.*

A gauche, Hercule, assis, la peau du lion de Némée drapée sur son épaule gauche, appuyé de la main droite sur sa massue. Devant lui, Minerve, debout, casquée, une lance dans la main gauche, un rameau d'olivier dans la droite ; enfin, à droite, Vénus, debout, drapée, donne la main gauche à l'Amour enfant. En exergue : INSTAR. Reproduction d'une plaque de cristal de roche gravée ; imitation d'un antique.

Br. ovale. H. 0,046, l. 0,042. — Collection G. Dreyfus.

289. *Triomphe d'Amphitrite.*

Amphitrite est représentée debout, la tête de profil à droite, sur une conque traînée par deux chevaux marins. La déesse est vêtue d'une tunique flottante qui laisse la poitrine à découvert. Au second plan, à gauche, on voit un dieu marin qui entoure de ses bras une néréide ; à droite, une autre néréide assise sur le bord de la conque et un dieu marin ; plus loin, un homme monté sur un cheval marin et sonnant de la trompe ; au bas enfin, un petit Amour ailé.

Br. ovale. H. 0,059, l. 0,050. — Collection G. Dreyfus.

290. *Les Trois Parques.*

Clotho, debout, à gauche, vêtue d'une tunique flottante, tient la quenouille ; Lachésis, le buste nu, est debout en face d'elle et fait tourner le fil qu'Atropos, assise entre elles, s'apprête à couper.

Br. ovale. H. 0,040, l. 0,029. — Musée National de Florence.

291. *Hercule et Cacus.*

Hercule, debout, marchant vers la gauche, étouffe Cacus en le serrant de ses deux bras contre sa poitrine. La peau du lion de Némée est enroulée autour de son bras gauche ; sa massue est posée à terre, à droite.

Br. ovale. H. 0,044, l. 0,033. — Musée National de Florence. Collection G. Dreyfus.

292. *Hercule vainqueur du taureau de Crète.*

Hercule, nu et marchant vers la droite, a saisi le taureau et l'emporte dans ses bras.

Br. ovale. H. 0,040, l. 0,030. — Musée National de Florence.

293. *La Victoire et l'Abondance.*

A gauche, la Victoire, assise, sous les traits d'une femme demi-nue, tenant de la main gauche une branche de laurier. Au second plan, l'Abondance, debout, tenant de la main droite une corne, de la gauche une torche dont elle met le feu à un trophée d'armes placé devant elle. Sur un bouclier, à droite, on lit la signature : VALERIVS.

Br. D. 0,041. — Collection G. Dreyfus.

294. *La Paix.*

La Paix est représentée sous les traits d'une femme, debout, drapée à l'antique, tenant dans la main droite un rameau d'olivier. De la gauche, elle tient une torche et met le feu à un trophée d'armes placé devant elle.

Br. ovale. H. 0,044, l. 0,033. — Collection G. Dreyfus.

295. *La Paix.*

Droit : la Paix représentée sous les traits d'une femme debout tournée vers la droite ; de la main droite, elle tient un rameau d'olivier ; de la gauche, elle met le feu à un trophée d'armes au moyen d'une torche. En exergue, les deux lettres gravées : F A.

Revers : Une femme debout, tournée vers la gauche, la tête dirigée vers la droite. Elle tient de la main droite une torche et des entraves. En exergue, et de chaque côté

de la figure : FA. Ces lettres gravées paraissent être une addition postérieure.

Br. ovale. H. 0,045, l. 0,038. — Collection Picard.

296. *Le Jugement de Pâris.*

A droite, Pâris debout et nu, les jambes croisées, appuyé à un arbre ; de la main droite, il offre la pomme à Vénus nue et debout devant lui, contre laquelle se presse l'Amour enfant. Près de Vénus, Junon et Minerve debout ; près de cette dernière, un bouclier et un casque. En exergue, la signature : VALE · VIN · F.

Br. ovale. H. 0,060, l. 0,050. — Musée de Berlin. Musée Correr, à Venise. Ancienne collection Passalaqua. Vente His de la Salle (1880), 158 fr.

Valerio Belli avait donné la plaque de cristal de roche gravée qui a servi à exécuter cette plaquette au comte Girolamo Gualdo. Elle se trouvait encore dans la collection Gualdo en 1644, et le sculpteur Niccolò Basilio, dans la description qu'il a faite de cette collection, description publiée à Vicence en 1854, en parle avec éloge. Voyez Lazari, *Notizia della Raccolta Correr,* p. 196, nº 1036.

297. *Le Jugement de Pâris.*

A droite, Pâris nu, assis sur un tertre, sous un arbre, tend de la main droite la pomme à Vénus, nue et debout devant lui, près de laquelle se tiennent également debout Minerve et Junon. Un amour tenant une couronne voltige au-dessus de Vénus. En exergue, on lit : INSTAR.

Br. ovale. H. 0,040, l. 0,035. — Musée de Berlin. Collection P. Bucquet.

On remarque une grande ressemblance entre cette plaquette et le même sujet traité par Giovanni delle Corniole. Voyez plus haut, nº 134.

298. *Le Sacrifice d'Iphigénie.*

Agenouillée devant un autel placé à droite, Iphigénie va recevoir le coup mortel de la main d'un sacrificateur qui brandit une hache au-dessus de sa tête. Vers la gauche, on voit plusieurs personnages debout ; l'un d'eux semble adresser des reproches à Iphigénie.

Br. ovale. H. 0,044, l. 0,034. Musée National de Florence. Collection Vasset.

299. *La Justice de Brutus.*

A gauche, sur un tribunal abrité par un dais que supportent quatre colonnes, est assis Brutus ; près de lui, se tiennent plusieurs personnages parmi lesquels on distingue trois soldats, deux debout, casqués et appuyés sur des lances, un autre assis sur les marches d'un tribunal et appuyé sur un bouclier. Au centre, un des fils de Brutus, habillé en soldat romain, est agenouillé, les mains liées derrière le dos ; un soldat debout, vu de dos, un sabre recourbé à la main, va lui trancher la tête. A droite, cinq soldats, trois à pied et deux à cheval. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Plomb ovale. H. 0,050, l. 0,068. — Collection G. Dreyfus.

300. *Un Sacrifice.*

Au centre, un autel cylindrique. A droite et à gauche, quatre femmes debout ; au fond, un temple à fronton semi-circulaire.

Br. ovale. H. 0,040, l. 0,033. — Musée de Berlin.

301. *Un Sacrifice.*

A droite, un autel circulaire orné de guirlandes dont

s'approche un homme portant sur ses épaules un animal qu'on va sacrifier. Derrière lui, un prêtre et une femme debout. Au second plan, trois personnages. Au fond, un temple.

Br. ovale. H. 0,025, l. 0,020. — Musée de Berlin.

302. *Un Sacrifice.*

Une femme drapée à l'antique s'approche d'un autel sur lequel est allumé le feu du sacrifice. Derrière elle, marche un homme barbu, drapé à l'antique. Au second plan, deux autres personnages. Empreinte d'une pierre gravée.

Br. ovale. H. 0,025, l. 0,023. — Musée de Berlin.

303. *Un Sacrifice.*

A droite, un autel près duquel un sacrificateur vient d'amener un taureau; deux femmes debout, vêtues de longues tuniques, s'avancent vers l'autel; l'une tient un rameau, l'autre joue des cymbales.

Br. ovale. H. 0,032, l. 0,024. — Musée de Berlin.

304. *Un Mariage.*

L'Amour enfant, debout sur un autel orné de festons, couronne de feuillages un homme et une femme debout à droite et à gauche de l'autel; ils portent le costume antique. Épreuve d'une plaque de cristal de roche gravée.

Pl. ovale. H. 0,049, l. 0,038. — Collection G. Dreyfus.

305. *Un Mariage.*

Vers la droite, un autel de forme cylindrique de

chaque côté duquel se tiennent debout un homme et une femme. A droite, une femme et un enfant debout; à gauche, un vieillard et une femme drapés à l'antique; au second plan, plusieurs personnages. Au fond, à droite, un temple surmonté d'un fronton triangulaire et, dans le ciel, à gauche, un génie ailé.

Br. ovale. H. 0,042, l. 0,037. — Musée de Berlin.

306. *Chasse au lion.*

Cinq chasseurs vêtus à l'antique, montés sur des chevaux tournés vers la droite et cabrés, armés de massues, poursuivent un lion et une lionne que harcèlent trois chiens. Au centre, au second plan, un arbre. Au bas, on lit la signature :

VALERIVS · VICENTINVS · F·

Br. ovale. H. 0,069, l. 0,079. — Musée de Berlin. Musée de South Kensington. Collections G. Dreyfus, A. Picard. Vente His de la Salle (1880) : 82 fr.

Gori (*Dactyliotheca Smithiana*, 1767, t. II, p. 249) mentionne un cristal gravé représentant une scène de chasse, signé : *Valerius Vicentinus*. Ce cristal appartenait alors à Francesco Ricoveri, de Florence.

307. *Scène de chasse.*

Deux cavaliers antiques, une amazone et un homme à pied coiffé d'un bonnet phrygien, attaquent à coups de lance un taureau que harcèlent des chiens.

Br. ovale. H. 0,036, l. 0,045. — Musée de Berlin.

Cette plaquette est une empreinte de la cornaline gravée conservée au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, sous le n° 2481. Cette pièce a été gravée par Mariette (*Traité des pierres*

gravées, t. II, pl. CXXIV), qui l'attribue, sans fondement, à Matteo del Nassaro.

308. *Une Offrande.*

A gauche, un autel orné de festons sur lequel un homme nu est assis, une de ses jambes repliée sous lui ; près de lui, deux femmes debout, vêtues de longues tuniques. En exergue, la signature : VALERIVS · F.

Br. ovale. H. 0,033, l. 0,026. — Musée de Berlin.

309. *Une Allocution.*

Au centre, un homme barbu, les cheveux longs, vêtu à l'antique, semble parler à deux hommes, debout à gauche, et lève le bras droit vers le ciel ; à droite, deux femmes drapées à l'antique. En exergue, la signature :

VA · VIN · F.

Br. ovale. H. 0,047. — Musée de Berlin. Collection Vasset.

310. *Une Allocution.*

Au centre, debout sur une estrade, un guerrier antique adresse la parole à deux personnages debout à gauche, vêtus à l'antique ; à droite, deux autres personnages, un homme et une femme. En exergue, la signature :

VA · VI · F·

Br. ovale. H. 0,044, l. 0,038. — Musée de Berlin.

311. *Un Tribunal.*

Au centre, sur une estrade, un guerrier debout, casqué, la tête tournée vers la gauche. Un homme est agenouillé

devant lui, à droite; au second plan, un autre personnage, appuyé sur une lance. A gauche, deux femmes debout. En exergue, la signature :

VALER · VI · F.

Br. ovale. H. 0,040, l. 0,033. — Musée de Berlin.

312. *Scène romaine.*

Au centre, une femme évanouie dans les bras d'un guerrier vêtu à l'antique; en face d'elle, un homme nu que retiennent plusieurs guerriers. A gauche, un groupe de quatre guerriers qui s'éloignent; à droite, un autre groupe de guerriers et un enfant. Plaquette exécutée d'après un cristal de roche.

Pl. arrondi aux extrémités. H. 0,033, l. 0,088. — Collection C. Ephrussi.

313. *Un Homme assis.*

Le personnage est représenté nu, assis sous un arbre, sur un rocher recouvert d'une draperie. De la main droite, il s'appuie sur le rocher; de la gauche, il jette des fleurs dans une corbeille placée devant lui. Imitation d'un antique.

Br. ovale. H. 0,032, l. 0,026. — Collection G. Dreyfus.

FIN DU TOME PREMIER

TABLE DES GRAVURES

CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

DU PREMIER VOLUME

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. E. MÉNARD et J. AUGRY, 41, rue de la Victoire.

LE COURRIER DE L'ART

Chronique Hebdomadaire des Ateliers
des Musées, des Expositions, des Ventes publiques, etc.

PARAISSANT TOUS LES VENDREDIS

PRIX D'ABONNEMENT :

France et Colonies, **12** fr. par an.
Pays compris dans l'Union postale, **14** fr. par an.

On s'abonne sans frais dans tous les Bureaux de poste.

Le numéro : 25 centimes.

Le **Courrier de l'Art** se compose de 12 pages in-8° grand colombier.

Le **Courrier de l'Art** publie les informations relatives aux ateliers, aux expositions, aux collections, aux ventes publiques, aux musées ; les comptes rendus des livres illustrés, et tout ce qui, de près ou de loin, intéresse le développement des arts en France et chez les autres nations.

L'ART ORNEMENTAL

Paraissant tous les Samedis

Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY

Paris et Départements : Un an, **5** fr.; six mois, **2** fr. **50**
Union postale : Un an, **8** fr.; six mois, **4** fr.

Le Numéro : **10** *centimes.*

Le but que se propose **L'Art Ornemental** est de procurer pour un prix insignifiant, à toutes les industries d'art des modèles qu'elles ne peuvent trouver ailleurs, et de leur constituer une collection unique qui deviendra une source inépuisable de renseignements à consulter.

On s'abonne sans frais dans tous les Bureaux de poste.

Chaque année de **L'Art Ornemental** forme un beau volume in-4° jésus, illustré de plus de 300 gravures, avec titres et tables, aux prix suivants : Broché, **6** fr. Élégamment relié en percaline rouge, avec le titre frappé en or sur le plat et au dos, **10** fr.

L'Administration de **L'Art Ornemental** tient à la disposition de ceux de ses abonnés ou acheteurs au numéro, qui voudraient faire relier *sur place* leur volume, un emboitage, toile rouge, avec titre frappé en or sur le plat et sur le dos, au prix de **3** fr.

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MÜNTZ

PREMIÈRE SÉRIE. — VOLUMES IN-4°

I. EUGÈNE MÜNTZ, Conservateur du Musée, des Archives et de la Bibliothèque à l'École nationale des Beaux-Arts. — **Les Précurseurs de la Renaissance.** Prix : broché, **20** fr.; relié, **25** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

II. EDMOND BONNAFFÉ. — **Les Amateurs de l'ancienne France. Le Surintendant Foucquet.** Il ne reste plus de cet ouvrage que quelques exemplaires reliés, à **15** fr., et quelques exemplaires sur papier de Hollande, à **25** fr.

III. DAVILLIER (le baron). — **Les Origines de la Porcelaine en Europe. Les Fabriques italiennes du XV° au XVII° siècle.** Il ne reste plus de cet ouvrage qu'un très petit nombre d'exemplaires qui sont réservés aux acheteurs de la collection. Prix : broché, **20** fr.; relié, **25** fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, **40** fr.

IV. LUDOVIC LALANNE, sous-bibliothécaire de l'Institut. — **Le Livre de Fortune.** Recueil de deux cents dessins inédits de JEAN COUSIN, d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut. Prix : broché. **30** fr.; relié, **35** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

V. HENRI DELABORDE (le Vicomte), Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Conservateur du Département des Estampes à la Bibliothèque nationale. — **La Gravure en Italie avant Marc-Antoine.** Prix : broché, **25** fr.; relié, **30** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

VI. LADY CHARLES DILKE (Mme MARK PATTISON), auteur de « *The Renaissance in France* ». — **Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres,** d'après des documents nouveaux. Prix : broché, **30** fr.; relié, **35** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

VII. J. CAVALLUCCI, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et E. MOLINIER, attaché à la Conservation du Musée du Louvre. — **Les Della Robbia, leur vie et leur œuvre.** Prix : broché, **30** fr.; relié, **35** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

VIII. HENRI HYMANS, Conservateur à la Bibliothèque royale de Belgique, membre correspondant de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers. — **Le Livre des Peintres de Carel van Mander. Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands,** traduction, notes et commentaires. Deux volumes in-4° raisin, comprenant 80 portraits et 400 biographies. Prix des deux volumes : brochés, **100** fr.; reliés, **120** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande. Prix des deux volumes, **150** fr.

IX. A. Genevay. **Le Style Louis XIV. Charles Le Brun, décorateur; ses œuvres, son influence, ses collaborateurs et son temps.** Ouvrage accompagné de plus de 100 gravures. Prix : broché, **25** fr.; relié, **30** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

X Charles Perkins, Directeur du Musée de Boston, Correspondant de l'Institut de France. — **Ghiberti et son école.** Ouvrage accompagné de 37 gravures. Prix : broché, **20** fr.; relié, **25** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande. **40** fr.

XI. Emile Michel — **Les Musées d'Allemagne : Cologne, Munich, Cassel.** Ouvrage accompagné de 15 eaux-fortes et de 80 gravures Prix : broché, **40** fr.; relié, **45** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **80** fr.

DEUXIÈME SÉRIE. — VOLUMES IN-8°

I. Eugène Müntz. — **Les Historiens et les Critiques de Raphael.** Essai bibliographique pour servir d'appendice à l'ouvrage de Passavant, avec un choix de documents inédits ou peu connus. Un volume illustré de quatre portraits de Raphael. Il ne reste de cet ouvrage qu'un très petit nombre d'exemplaires qui sont reservés aux acheteurs de la collection. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **25** fr.

II. Henry Cros et Charles Henry. — **L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens.** Un volume illustré de 30 gravures. Prix : broché, **7** fr. **50**. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **15** fr.

III. Georges Duplessis, Conservateur du Département des Estampes à la Bibliothèque nationale. — **Les Livres à gravures du XVI° siècle. Les Emblèmes d'Alciat.** Un volume illustré de 11 gravures. Prix : broché, **5** fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **10** fr.

IV. Louis de Ronchaud, Directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre. — **La Tapisserie dans l'antiquité. Le Péplos d'Athéné Parthénos.** Un volume illustré de 16 gravures. Edition sur papier ordinaire, **10** fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **20** fr.

V. Eugène Müntz, Conservateur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts. — **Etudes sur l'Histoire de la Peinture et de l'Iconographie chrétiennes.** Nouvelle édition, prix : **3** fr. **50**.

VI. Maurice Tourneux. — **Eugène Delacroix devant ses contemporains, ses écrits, ses biographes, ses critiques.** Prix : broché, **12** fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **25** fr.

BIBLIOTHÈQUE DES MUSÉES

Émile Michel. — **Le Musée de Cologne.** Suivi d'un catalogue alphabétique des tableaux de peintres anciens, exposés au Musée de Cologne. Illustré de nombreuses gravures dans le texte. In-4° écu. Prix : broché, **3** fr.

BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE

JEAN ROUSSEAU. — **Camille Corot.** Suivi d'un appendice par ALFRED ROBAUT. Avec le portrait de Corot et 34 gravures sur bois et dessins reproduisant les œuvres du maître. In-4° écu. Prix : broché, **2** fr. **50**.

CHARLES YRIARTE, Inspecteur des Beaux-Arts. — **J. F. Millet.** Un volume in-4°, illustré de nombreuses gravures. Prix : **2** fr. **50**.

CHARLES DE LA ROUNAT. — **Études Dramatiques. Le Théâtre-Français.** Mme Arnould-Plessy, MM. Regnier, Got, Delaunay. Nombreuses illustrations par P. RENOUARD. In-4° écu. Prix : broché, **3** fr.

BIBLIOTHÈQUE D'ART ANCIEN

JEAN ROUSSEAU. — **Hans Holbein**. Un volume in-4° illustré de nombreuses gravures. Prix : **2** fr. **50**.

CHARLES DIEHL. — **Ravenne. Études d'archéologie byzantine**. Un volume in-4°, illustré de 34 gravures. Prix : **2** fr. **50**.

GUIDES DU COLLECTIONNEUR

E. MOLINIER, attaché à la Conservation du Musée du Louvre. — **Dictionnaire des Emailleurs,** *Biographies, Marques et Monogrammes*. Un volume in-8° sur papier vergé. Prix : **5** fr. — 12 exemplaires sur papier du Japon. Prix : **15** fr.

GEORGES DUPLESSIS, Conservateur du Département des Estampes à la Bibliothèque nationale, et HENRI BOUCHOT, Archiviste, sous-bibliothécaire au même Département. — **Dictionnaire des Marques et Monogrammes de Graveurs** (1re partie : **A.-F.**). Un volume in-8° de 121 pages. Prix : sur papier de Hollande, **6** fr. Quelques exemplaires sur papier du Japon, **20** fr.

LES STYLES

Plus de 700 Gravures classées par époques

NOTICES

PAR

PAUL ROUAIX

Un volume in-4° colombier sur beau papier.

Prix : Broché. . . . . 30 fr.
— Relié. . . . . 35 fr.

*

LES ARTISTES CÉLÈBRES

ANTIQUITÉ — MOYEE-AGE — RENAISSANCE — TEMPS MODERNES

BIOGRAPHIES ET NOTICES CRITIQUES

PUBLIÉES SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MÜNTZ

OUVRAGES PUBLIÉS :

Eugène Müntz. — **Donatello, sa vie, ses œuvres.** Un volume illustré de 48 gravures. Prix : broché, avec une élégante couverture, **5** fr. Riche reliure, **8** fr. — 100 exemplaires numérotés sur Japon (double suite de gravures), **15** fr.

Philippe Burty. — **Bernard Palissy, sa vie, ses œuvres.** Un volume illustré de nombreuses gravures. Prix : broché (élégante couverture), **2** fr. **50** Riche reliure, **5** fr. — 100 exemplaires numérotés sur Japon (double suite de gravures), **6** fr.

Émile Michel. — **Rembrandt, sa vie, ses œuvres.** Un volume illustré de nombreuses gravures. Prix : broché (élégante couverture), **5** fr. Riche reliure, **8** fr. — 100 exemplaires numérotés sur Japon (double suite de gravures), **15** fr.

Marius Vachon. — **Jacques Callot, sa vie, ses œuvres.** Un volume illustré de nombreuses gravures. Prix : broché (élégante couverture), **3** fr. Riche reliure, **6** fr. — 100 exemplaires numérotés sur Japon (double suite de gravures), **7** fr. **50**.

Pierre Gauthiez. — **Pierre-Paul Prud'hon, sa vie, ses œuvres.** Un volume illustré de nombreuses gravures. Prix : broché (élégante couverture), **2** fr. **50**. Riche reliure, **5** fr. — 100 exemplaires numérotés sur Japon (double suite de gravures, **6** fr.

Charles Yriarte. — **Fortuny, sa vie, ses œuvres.** Un volume illustré de nombreuses gravures. Prix : broché (élégante couverture), **2** fr. Riche reliure, **4** fr. **50**. — 100 exemplaires numérotés sur Japon (double suite de gravures), **4** fr. **50**.

André Michel. — **François Boucher, sa vie, ses œuvres.** Un volume illustré de 45 gravures. Prix : broché (élégante couververture), **5** fr. Riche reliure, **8** fr. — 100 exemplaires numérotés sur Japon (double suite de gravures), **15** fr.

Henri Delaborde (le Vicomte), Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. — **Gérard Édelinck, sa vie, ses œuvres.** Un volume illustré de 34 gravures. Prix : broché (élégante couverture), **3** fr. **50**. Riche reliure, **6** fr. **50**. — 100 exemplaires numérotés sur Japon (double suite de gravures), **10** fr. **50**.

Charles Clément. — **Decamps, sa vie, ses œuvres.** Un volume illustré de 57 gravures. Prix : broché (élégante couverture), **3** fr. **50**. Riche reliure, **6** fr. **50**. — 100 exemplaires numérotés sur Japon (double suite de gravures), **10** fr. **50**.

Maxime Collignon. — **Phidias, sa vie, ses œuvres.** Un volume illustré de 45 gravures. Prix : broché (élégante couverture), **4** fr. **50**. Riche reliure, **8** fr. — 100 exemplaires numérotés sur Japon (double suite de gravures), **12** fr.

ALBUMS

I. Jules Gourdault — **Du Nord au Midi, zigzags d'un touriste.** Format in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et 8 eaux-fortes par les meilleurs artistes. Prix : riche reliure à biseaux, **25** fr.

II. Jules Gourdault. — **A travers Venise.** Format in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et 13 eaux-fortes par les meilleurs artistes. Prix : riche reliure à biseaux, **25** fr.

III. Champeaux (A. de), inspecteur des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, et F. Adam. — **Paris pittoresque**, Format in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations et 10 grandes eaux-fortes par Lucien Gautier. Prix : riche reliure à biseaux, **25** fr.

IV. Ernest Chesneau. — **Artistes anglais contemporains.** Un magnifique Album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et 13 eaux-fortes par les premiers artistes. Prix : riche reliure à biseaux, **25** fr.

V. Paul Lafond.— Notice par Ed. Louis. — **Oloron-Sainte-Marie. (Béarn).** Eaux-fortes et dessins. Cet ouvrage, tiré à **150** exemplaires seulement, contient 10 eaux-fortes et plusieurs dessins dans le texte. Prix : en carton, **25** fr.

VI. Philippe Burty. — **Les Eaux-Fortes de Jules de Goncourt.** Notice et Catalogue, Un volume in-4° grand colombier. Edition de luxe à 200 exemplaires numérotés, les eaux-fortes tirées sur papier de Hollande, **100** fr. —Edition de grand luxe à 100 exemplaires numérotés, le texte sur papier spécial, les eaux-fortes tirées sur papier du Japon, **200** fr. Le texte et les eaux-fortes sont livrés dans un carton.

VII. Comyns Carr. — **Modern Landscape.** With Etchings from celebrated Pictures and numerous illustrations on Wood an in Facsimile. Un magnifique album in-4° grand colombier. Prix : **25** shillings (**31** fr. **25**).

VIII. **Living Painters of France and England.** Fifteen etchings from representative pictures with descriptive Letter-Press. Prix : **25** shillings (**31** fr. **25**).

IX. Th. Chauvel. **Quatorze** eaux-fortes avant la lettre. Prix : **150** fr.

X. Jules Jacquemart. **Huit** eaux-fortes tirées sur papier du Japon et montées sur bristol, avec la légende des œuvres reproduites, tirées sur papier teinté. Prix : **160** fr.

XI. Charles Waltner. **Douze** eaux-fortes tirées sur papier du Japon et montées sur bristol, avec la légende des œuvres reproduites, tirée sur papier teinté. Prix : **150** fr.

XII. Gustave Greux. **Vingt** eaux-fortes tirées sur papier du Japon et montées sur bristol, avec la légende des œuvres reproduites, tirée sur papier teinté. Prix : **120** fr.

XIII. **Vieux Rouen**. Deuxième livraison. Dix croquis d'après nature en 1880 et gravés à l'eau-forte par M. E. Nicolle. Epreuves avant la lettre *signées au crayon gras*. Sur papier du Japon, **200** fr.; sur papier de Chine, **150** fr.; sur papier de Hollande, **100** fr. — Il reste quelques exemplaires de la première livraison de cet ouvrage au même prix que la seconde livraison. — La première livraison ne se vend plus sans la seconde.

XIV. **A travers l'Exposition.** 10 Croquis à l'eau-forte, par M. J. A. Mitchell. Prix : **30** fr.

XV. **Dessins d'Albert Durer** en fac-similé, publiés par M. Frédéric Lippman, directeur du Cabinet royal des Estampes de Berlin. Dessins du Cabinet royal des Estampes de Berlin. — Dessins appartenant à M. William Mitchell, de Londres. — Dessins appartenant à M. Malcolm de Poltalloch, de Londres. — Dessins appartenant à M. Frédérick Locker de Londres.

Ces dessins, au nombre de **99**, *sont reproduits avec une rigoureuse fidélité par les procédés les plus perfectionnés.*

Splendide volume in-folio sur vélin extra-fort, cartonné. Prix : **320** fr. — Ouvrage tiré à 100 exemplaires numérotés.

Publications diverses de la Librairie de l'Art

Son Altesse Impériale et Royale l'Archiduc Rodolphe, *prince héritier d'Autriche-Hongrie.* — **Voyage en Orient.** Un superbe volume grand in 4° enrichi de 37 eaux-fortes et de nombreuses gravures sur bois, d'après les dessins originaux de François de Pausinger. Prix : broché, **80** fr.; riche reliure, **90** fr.

Eugène Véron. — **L'Esthétique.** Un volume in-12. Prix : **4** fr.

Eugène Véron. — **Du Progrès intellectuel dans l'humanité. Supériorité des Arts modernes sur les Arts anciens.** Un volume in-8°. Prix : **6** fr.

Jules Guiffrey. — **Inventaire du Mobilier de la Couronne, sous Louis XIV (1663-1715)**, publié pour la première fois sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des Livres d'Art. L'ouvrage complet comprend deux beaux volumes in-8° très illustrés. Prix : **50** fr. Editions de luxe : il a été tiré de cet ouvrage 10 exemplaires sur papier du Japon numérotés de 1 à 10. Prix : **150** fr.; 30 exemplaires sur papier de Hollande numérotés de 11 à 40. Prix : **100** fr.

W. Lubke. — **L'Essai de l'histoire de l'Art**, traduit par Ch. Ad. Koella, architecte, d'après la neuvième édition originale. — Ouvrage illustré de plus de 600 gravures sur bois. Prix : **20** fr.

René Ménard. — **L'Art en Alsace-Lorraine.** Un magnifique volume in-8° grand colombier, sur beau papier fort, de plus de 500 pages, avec 16 eaux-fortes, un très grand nombre de bois imprimés hors texte sur fond Chine, et de gravures intercalées dans le texte. — Les gravures de cet ouvrage ont été exécutées sous la direction de M. Léon Gaucherel, directeur artistique de *l'Art*, d'après les documents fournis par l'auteur. Il n'y a pas moins de 350 illustrations, représentant des œuvres du plus haut intérêt. Prix : broché, **40** fr.; relié toile, **50** fr.; reliure demi-chagrin (dite d'amateur), **60** fr.

René Ménard. — **Histoire artistique du métal.** Ouvrage publié sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des Livres d'art. Un beau volume in-4° jésus, sur papier teinté, avec 10 eaux-fortes et plus de 200 gravures dans le texte. Prix : broché, **25** fr. ; relié, **30** fr.

Louis Leroy. — **Les Pensionnaires du Louvre.** Un beau volume sur papier raisin, avec 36 dessins humoristiques de Paul Renouard. Prix : broché, **10** fr. Riche reliure à biseaux, **15** fr.

René Ménard. — **Entretiens sur la peinture,** avec traduction anglaise, sous la direction de Philip Gilbert Hamerton, rédacteur en chef du *Portfolio*, de Londres. Un volume grand in-4°, avec 50 eaux-fortes par les premiers artistes. Prix : **75** fr. L'édition sur papier de Hollande, avec planches tirées sur Japon, est épuisée.

E. E. Viollet-le-Duc. — **La Décoration appliquée aux édifices.** Fascicule orné de 21 gravures, d'après les dessins de l'auteur. Prix : **8** fr.

Arthur Heulhard. — **Pierre Corneille (1606-1684), ses dernières années, sa mort, ses descendants.** Illustré de 4 gravures. Prix : **1** fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **5** fr.

Henry de Chennevières, directeur des Dessins du Louvre. — **Les Menus Plaisirs du Roi et leurs Artistes.** In-4° raisin, sur beau papier anglais teinté. Prix : **2** fr. — 20 exemplaires sur papier vélin, **5** fr.

Ambroise Milet, chef de fabrication à la Manufacture de Sèvres. — **Notice sur D. RIOCREUX,** conservateur du Musée céramique de Sèvres. Un volume in-8° carré, avec un portrait de Riocreux, gravé par Focillon. Prix : broché, **6** fr.

G. de Léris. — **Le Centenaire du Salon (1673-1883).** Prix : **1** fr.

A. Méliot. — **Apollon et Marsyas. Le Nouveau Raphael du Louvre.** — Avec deux reproductions : l'une d'après le tableau exposé au Musée du Louvre ; l'autre d'après le dessin exposé à l'Académie de Venise. Une élégante plaquette sur beau papier teinté. Prix : **2** fr. — 10 exemplaires sur papier de Hollande, **5** fr. — 2 exemplaires sur papier du Japon, **10** fr.

Walter Armstrong.—**Alfred G. Stevens,** a biographical study. Un volume magnifiquement illustré, in-4° grand colombier, riche reliure en parchemin. Prix : **12** shillings (**15** fr.).

Ernest Chesneau. — **Notice sur G. Régamey.** Un volume in-8° broché. — Prix : **2** fr. **50.**

Marcel Reymond. — **Études sur le Musée de Tableaux de Grenoble.** Un volume in-8°, avec douze photographies représentant les chefs-d'œuvre du Musée. Prix : **10** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **25** fr.

G. Dargenty. — **Eugène Delacroix par lui-même.** Un volume in-8° avec le portrait du maître. Prix : **3** fr.

Maurice Jametel, élève diplômé de l'Ecole des langues orientales vivantes, lauréat de l'Institut de France, officier d'Académie, attaché à la rédaction du *Courrier de l'Art*. — **Souvenirs d'un Collectionneur. — La Chine inconnue.** Prix : **3** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **10** fr.

FANTAISIES DÉCORATIVES

PAR

HABERT-DYS

Cet ouvrage paraît en livraisons mensuelles, contenant chacune quatre planches avec une couverture ornée elle-même d'un grand dessin décoratif.

PRIX : Une livraison . . . . 6 fr.
— Douze livraisons (par souscription) . . . . 60 fr.

MÉDAILLONS CONTEMPORAINS

Par RINGEL

PREMIÈRE PARTIE

M. Jules Grévy.

MM. Émile Augier.
Chevreul.
Jean Dollfus.
Gambetta.
Eugène Guillaume.

MM. Victor Hugo.
Ferd. de Lesseps.
Léon Lhermitte.
Pasteur.
Renan.

M. Auguste Rodin.

Ces Médaillons en bronze sont d'un diamètre uniforme (18 cent.). Le Médaillon, prix, **20** fr. — Le Médaillon fondu à cire perdue, prix, **100** fr.

LA TROISIÈME INVASION

Juillet 1870 — Mars 1871

PAR

EUGÈNE VÉRON

Directeur de l'Art.

Deux magnifiques volumes in-folio colombier de plus de 200 pages de texte chacun, avec 163 planches à l'eau-forte, prises directement sur nature par Auguste Lançon, et représentant par conséquent la guerre telle qu'elle est dans sa réalité, et 15 grandes cartes d'après les cuivres du Dépôt de la Guerre. L'impression du texte est en caractères neufs et fondus exprès.

Édition de luxe à **500** exemplaires numérotés, texte sur papier vélin extra-fort, eaux-fortes sur papier de Hollande. — L'ouvrage complet (2 volumes) : **400** fr.

Édition de grand luxe à **50** exemplaires numérotés, texte sur papier de Hollande, eaux-fortes sur papier du Japon, monté sur bristol. — L'ouvrage complet (2 volumes), **800** fr.

Édition populaire. Deux volumes in-8° de 350 pages chacun, contenant 86 gravures (réduction en fac-similé des eaux-fortes d'Auguste Lançon), et 16 grandes cartes d'après les cuivres du Dépôt de la Guerre. — Prix des deux volumes : brochés, **20** fr.; reliés toile, **24** fr.; reliés demi-chagrin, **28** fr.

BIBLIOTHÈQUE POPULAIRE DES ÉCOLES DE DESSIN

PUBLIÉE PAR

LA LIBRAIRIE DE L'ART

SOUS LA DIRECTION DE

M. RENÉ MÉNARD

Professeur à l'École des Arts décoratifs

La **Bibliothèque populaire des Écoles de dessin** comprend trois séries de volumes : 1° Enseignement technique ; — 2° Enseignement professionnel ; — 3° Enseignement général.

OUVRAGES DÉJA PARUS :

M. RENÉ MÉNARD

Professeur à l'École nationale des Arts décoratifs.

L'Orfèvrerie.
La Décoration en Égypte.
La Décoration en Grèce (1re partie) : *Architecture et Sculpture.*
La Décoration en Grèce (2e partie) : *Meubles et Vêtements.*
Les Emblèmes et Attributs des Grecs et des Romains.
Les Villes du Vésuve. (*Promenade dans une cité antique.*)
La Décoration au XVIe siècle : *le Style Henri II.*
La Décoration au XVIIe siècle : *le Style Louis XIV.*
La Décoration au XVIIIe siècle : *le Style Louis XV.*
La Décoration au XVIIIe siècle : *le Style Louis XVI.*
Cours d'histoire générale : *L'Egypte*
Cours d'histoire générale : *L'Ancienne Asie.*

M. CHRISTIAN CLOPET

Professeur à l'École nationale des Arts décoratifs.

La Perspective.
L'Arithmétique (*Nombres entiers*).
L'Arithmétique (*Nombres premiers*).
Géométrie descriptive.
Étude des Applications perspectives.

M. CH. GENUYS

Architecte du Gouvernement, professeur à l'École nationale des Arts décoratifs.

Construction. Maçonnerie (2 volumes).

M. CAMILLE MOREL

Architecte, professeur à l'École nationale des Arts décoratifs.

Les Ordres et les Moulures.

Prix de chaque volume : Broché, 75 centimes. — Relié en percaline, 1 fr.

Paris. — Imprimerie E. MÉNARD et J. AUGRY, 41, rue de la Victoire.

Paris — Imp. de l'Art. E. Ménard et J. Augry, 41, rue de la Victoire.